



Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras
Colegio de Letras Modernas (italianas)



La Natura matrigna y el hombre condenado al sufrimiento y a la muerte:
la visión pesimista del “Canto notturno di un pastore errante dell’Asia”
de Giacomo Leopardi

T E S I S

que, para obtener el título de licenciado en lengua y literatura modernas italianas, presenta

Idelfonso Román Guerrero Guzmán

Asesora: Dra. Mariapia Lamberti

Ciudad Universitaria, 2013



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

Agradecimientos

Esta tesis es resultado del trabajo en el que, directa o indirectamente, participaron ciertas personas cuya disposición a ayudarme no estuvo nunca en duda. Por ello, me es preciso agradecer a quienes dejaron huella en mí y en el texto y que forman parte del esfuerzo invertido.

En primer lugar, agradezco a mi familia, sobre todo a mi padre, por el apoyo brindado; a la Universidad Nacional Autónoma de México, particularmente a los profesores de la Escuela Nacional Preparatoria, Plantel número 3 “Justo Sierra”, y del Colegio de Letras Modernas de la Facultad de Filosofía y Letras, quienes contribuyeron a mi desarrollo académico. Asimismo, agradezco al Dr. Alberto E. Nava Garcés, jurisconsulto aficionado a la literatura, quien me brindó la oportunidad de iniciarme en el ámbito profesional.

Finalmente, como estas páginas dejan constancia del amor a Leopardi, no puedo dejar de agradecer a las personas que comparten ese cariño único por el gran poeta de Recanati: la Dra. Mariapia Lamberti y el Mtro. José Luis Bernal Arévalo, almas sensibles que me transmitieron pensamientos, consejos, me hicieron observaciones y dedicaron su tiempo a la lectura paciente y acuciosa de esta obra; personas que se quedarán en mi recuerdo mientras recorra el camino de este *breve sogno* de la existencia.

*A mi madre, cara compagna della mia vita,
y a Adriana, quien me ha brindado su apoyo,
cariño y amor; lo cual es uno de los más grandes
privilegios que he tenido en la vida.*

Índice

INTRODUCCIÓN	6
CAPÍTULO PRIMERO. GIACOMO LEOPARDI: EL HOMBRE Y EL POETA	9
1.1 Los primeros años de formación	9
1.2 La <i>conversione</i> literaria	16
1.3 La <i>conversione</i> filosófica	26
1.4 Los años de silencio en su poesía	32
1.5 Los últimos años de vida	35
CAPÍTULO SEGUNDO. CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LOS <i>CANTI</i>	39
CAPÍTULO TERCERO. LA VISIÓN PESIMISTA DEL “CANTO NOTTURNO DI UN PASTORE ERRANTE DELL’ASIA”	125
3.1 La luna y la relación entre la Naturaleza y el hombre	126
3.2 La figura del pastor errante y la visión existencial del hombre	135
3.3 “O greggia mia che posi”: la ignorancia como una forma de evitar el sufrimiento	142
3.4 El verso “è funesto a chi nasce il dì natale”: la inevitable condena al sufrimiento	152
CONCLUSIONES	156
BIBLIOGRAFÍA	160

Introducción

Giacomo Leopardi es uno de los poetas del siglo XIX más reconocidos e influyentes de Europa; sin embargo, son pocos los estudios que hay en México acerca de su obra. La presente tesis aborda una parcela de la gran producción que este autor ha dejado para goce y enriquecimiento de las letras.

El primer capítulo hace un recorrido biográfico del autor, en él se enfatiza el proceso que dio origen a sus distintos trabajos literarios, para descubrir el crecimiento ideológico desde sus primeros años de lecturas hechas en la casa paterna, años caracterizados sobre todo por un arduo trabajo de traducción e investigación filológica que fue determinante en su creación literaria. El resultado de ese proceso son distintas experimentaciones literarias, hasta que se depura su técnica y aumentan sus conocimientos; éstos, aunados a múltiples vivencias, lo llevan a una filosofía que se ha definido siempre como pesimista.

Posteriormente, se pasa a la llamada conversión literaria, importante porque es el paso de la erudición a una poesía más auténtica.¹ Luego viene la denominada conversión filosófica, la cual, condicionada por distintos problemas físicos y emocionales, deviene en una reflexión más profunda sobre aspectos existenciales.

En seguida se habla de los años en los que Leopardi deja de escribir poesía. Este tiempo se relaciona, a su vez, con el proyecto de las que serán sus *Operette morali*, la más importante de sus obras en prosa. En lo que respecta a la vida personal, se destacan la llegada a Roma y la desilusión que sintió en esta ciudad, el contacto con el editor Antonio Fortunato Stella, la relación con Pietro Giordani, la visita a la tumba de Torquato Tasso y

¹ Cfr. Giuseppe de Robertis, “Il primo Leopardi”, *Saggio sul Leopardi*, Firenze, Vallecchi, 1973, p. 8.

el reencuentro con la poesía mediante la composición de los cantos posteriores al titulado “Il Risorgimento”. Finalmente, es necesario recorrer los últimos años de su vida, sus últimos viajes y mencionar sus últimas obras, principalmente las que forman parte de las *Operette morali* y los *Canti*.

El segundo capítulo analiza los *Canti* atendiendo al orden ideológico que el autor dio a los poemas y a las distintas temáticas que desarrollan, que convergen en el mensaje leopardiano sobre la postura que el autor tiene respecto a la historia del hombre y a la moral que debe asumir. La tercera parte del presente estudio se enfoca en el análisis de la visión pesimista del “Canto notturno di un pastore errante dell’Asia”, subdividiendo esta postura en diferentes subcapítulos que se adentran, principalmente, en las distintas relaciones entre la luna, la voz poética y la grey, principales elementos de dicha obra. Como parte final se da una visión general que pretende cerrar la investigación elaborada y dar una conclusión sobre la misma.

Giacomo Leopardi es un autor cuyo pensamiento ha trascendido las barreras del tiempo y las fronteras literarias. Sin duda alguna, su imprescindible *corpus* es uno de los paradigmas de la literatura italiana; el presente estudio es una reiteración más de lo afirmado anteriormente y, también, de lo veraz que su ideología ha sido y seguirá siendo por el resto de la vida humana.

Leopardi, como pocos, ha sabido grabar en sus lectores las enseñanzas de vida que fluyen por toda su literatura; asimismo, es ícono y conciencia de poetas, filósofos y estudiosos que, como él, han hecho de la verdad la luz que los guía por la escarpada senda de la existencia.

Porque dejaste el mundo de dolores
buscando en otro cielo la alegría
que aquí, si nace, sólo dura un día
y eso entre sombras, dudas y temores.
Porque en pos de otro mundo y de otras flores
abandonaste esta región sombría,
donde tu alma gigante se sentía
condenada a continuos sinsabores:
yo te vengo a decir mi enhorabuena
al mandarte la eterna despedida
que de dolor el corazón me llena;
que aunque cruel y muy triste tu partida,
si la vida a los goces es ajena,
mejor es el sepulcro que la vida.

MANUEL ACUÑA, *Soneto*

Capítulo primero

Giacomo Leopardi: el hombre y el poeta¹

1.1 LOS PRIMEROS AÑOS DE FORMACIÓN

Giacomo Taldegardo Francesco Saverio Pietro Leopardi nace en Recanati el 29 de junio de 1798. Es primogénito de Monaldo Leopardi y Adelaide de los Marqueses Antici, pertenecientes a la nobleza de las Marcas. La biblioteca familiar es el lugar habitual de Leopardi durante sus primeros años de estudio. A raíz de las intensas jornadas de lectura, el poeta conoce y aprecia obras clásicas como la *Ilíada*, la *Odisea*, la *Eneida*, la *Poética* y las *Odas* de Horacio, entre otras, de las cuales hará algunas traducciones. Durante la estancia en dicho sitio impera en su educación el estudio de textos como los antes citados, que influyen en su producción literaria. Su preceptor más importante (aunque haya tenido anteriormente a Don Vincenzo Diotallevi² y al originario de la Nueva España, Giuseppe Torres) es el sacerdote Sebastiano Sanchini, con el cual el pupilo muestra grandes aptitudes y una sensibilidad fuera de lo común para apreciar el arte. Poco tiempo después, de manera autodidacta, aprende a leer y escribir en otras lenguas y a realizar labores importantes tanto de traducción como de creación literaria.

En estos primeros años (1809-1816) sus textos revelan una influencia importante de los clásicos y algunos abordan temas religiosos; estos últimos abundan en la biblioteca paterna, única fuente de estudio al alcance del joven. Asimismo, el impulso a seguir por el camino de la erudición viene, en gran medida, de su padre, quien funda en 1805, en la

¹ Los datos presentes en este capítulo fueron consultados en la cronología “Leopardi e il suo tempo” de Sergio Solmi, en Giacomo Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, ed. de Sergio y Raffaella Solmi, vol. I, Torino, Einaudi, 1977, pp. VIII-XXIII, así como en la “Cronologia della vita e delle opere” y el ensayo introductorio “Un canto dal nulla”, del crítico Lucio Felici, ambos en Giacomo Leopardi, *Tutte le poesie e tutte le prose*, ed. Lucio Felici y Emanuele Trevi, Roma, Newton & Compton, 2005; además de otros textos citados.

² Cfr. Giuseppe Bonghi, *Biografia di Giacomo Leopardi*, Edizione della Biblioteca dei Classici italiani [www.classicitaliani.it/bonghi_biografia_Leopardi.htm], 2004, consultado el 14 de abril de 2010.

casa, una academia poética donde el poeta en ciernes presenta sus creaciones. Resultado de tal apoyo es el soneto “La morte di Ettore”, considerado por su propio autor como su primera obra escrita:³

Fermati, duce, non ti basta? ah mira
come a te s'avvicina Achille il forte,
che gran furore, e insiem vendetta spira
e inferocito anela alla tua morte.
Ettor non m'ode, e alla battaglia aspira;
ah che quivi l'attende iniqua sorte!
Ei vibra il ferro, quegli si raggira,
e schiva il colpo colle braccia accorte.
Drizza poi l'asta sfolgorante luce;
fermano il corso per mestizia i fiumi;
già vola il crudo acciar... fermati, o truce.
Torcon lo sguardo innorridito i Numi;
il colpo arrivò già; cadde il gran duce,
cadde l'Eroe di Troja, e chiuse i lumi.⁴

Este soneto es ejemplo de la importancia que la literatura clásica tuvo en la formación poética leopardiana, pues, como se observa, el poeta retoma uno de los momentos de la *Iliada*. La elaboración de ésta y otras de sus obras encierra, además, una ardua labor filológica que impulsará al poeta a realizar, entre otros textos, comentarios a la vida y obra de escritores griegos y latinos.

Como parte del conjunto de conocimientos que nutren las primeras obras leopardianas tenemos también el tema del mundo arcádico, tal como lo demuestran los versos de “La campagna” (1809):

Dolce campagna florida,
che lieta rendi l'alma
e dai la dolce calma
all'affannato cuor;
ah sì ti miro gli alberi
veggio, e le verdi fronde,
le terre tue feconde

³ Cfr. Giacomo Leopardi, *Indici delle opere composte da Giacomo Leopardi compilati da lui stesso, Tutte le poesie e tutte le prose*, ed. Lucio Felici y Emanuele Trevi, Roma, Newton & Compton, 2005, p. 1036. Todas las obras de Leopardi, con excepción del *Zibaldone*, se derivan de esta edición, por lo que de ahora en adelante sólo se indicará el texto específico del autor y la página donde se encuentra.

⁴ Este soneto aparece en *Versi puerili*, p. 317.

e l'erbe, e i frutti, e i fior.

(“La campagna”, canzonetta II, vv. 1-8, p. 315)

A la *canzonetta* antes citada sigue “La tempesta della flotta trojana” (1809), que recuerda la tempestad que azota a los troyanos en el libro I de la *Eneida* y que, igualmente, se inscribe dentro de la misma temática de “La morte di Ettore”.

La literatura del siglo XVIII juega un papel importante para la formación leopardiana, basta mencionar el soneto “Scipione, che parte da Roma” (1809), influido por el “Ostracismo di Scipione” de Carlo Innocenzo Frugoni. Asimismo, en sus inicios, la obra de Leopardi trata distintos temas en distintos géneros literarios tales como la fábula “Il pastore e la serpe” (1809), la *canzonetta* “Per il santo Natale”, (1809) de tema religioso al igual que el poema en verso blanco intitulado “Sansone” (1809) y el soneto “Per messa novella” (1809).

En este año aparecen también dos obras cuya temática se acerca más a la originalidad que posee el Leopardi maduro: el soneto “La Morte” (1809) y la *canzone* “La tempesta” (1809). En el primer caso resalta la presencia de la muerte:

Ahi Morte, Morte! ecco la scorgo ardit,
che la tremenda falce intorno ruota,
e la pallida turba a tutti addita;
cinta da gente umile a lei devota.

(“La Morte”, vv. 1-4, p. 317)

En el segundo poema mencionado aparecen personajes como los que más adelante el poeta de Recanati retoma en textos como el “Canto notturno di un pastore errante dell’Asia”: el pastor y la grey. El temor del poder destructivo de la tempestad invade los versos:

Sopra l'erba tenera
sta un pastorello assiso,
e il gregge suo, che pascola
guarda con lieto viso.
[...]
Quand'ecco vede sorgere
nube nel cielo oscura,

che in breve tempo ingombralo,
e inspira a ognun paura.

(“La tempesta”, vv. 1-4, 9-12, p. 317)

De este período es también el poema “Contro la minestra” (1809), de clara temática infantil:

Apri, o canora Musa, i boschi di Elicona,
e la tua cetra cinga d'alloro una corona.
Non or d'Eroi tu devi, o degli Dei cantare,
ma solo la Minestra d'ingiurie caricare.
Ora tu sei, Minestra, de' versi miei l'oggetto,
e dir di abominarti mi apporta un gran diletto.
Ah se potessi escluderti da tutti i regni interi;
sì certo lo farei contento, e volentieri.
O cibo, invan gradito dal gener nostro umano!
Cibo negletto, e vile, degno d'umil villano!
Si dice, che risusciti, quando sei buona i morti;
[...]
or dunque esser bisogna morti per goder poi
di questi beneficj, che sol si dicon tuoi?
non v'è niente pei vivi? sì mi risponde ognuno;
or via su me lo mostri, se puote qualcheduno.

(vv. 1-11, 13-16, p. 318)

Una de las actividades con las cuales Leopardi se acerca de modo importante a la literatura clásica y en la que aplica una importante labor filológica, es la de traductor. De las *Odas* de Horacio traduce, en 1808, veintinueve del primer libro, y al año siguiente quince del segundo. El trabajo reunido aparece en 1810 junto con otras obras poéticas de su autoría a las que titula *favole*: “A favore del gatto e del cane”, “Il sole e la luna”, “L'asino e la pecora”, “L'Ucello”,⁵ el poema “La libertà latina difesa sulle mura del Campidoglio”, los idilios “L'amicizia” y “La spelonca”, las obras de tema religioso “I re magi” e “Il Balaamo”, divididas cada una en tres cantos. El tema de esta última lo retoma de un episodio bíblico del libro de los *Números*. Además compone el poema “Catone in Affrica” dividido en once estrofas, cada una con distinta estructura (rimas ABABCC;

⁵ Se escribe “Ucello” porque así aparece escrito el título de dicha *favola*.

anacreónticas de metros variados y endecasílabos blancos) hasta la última parte compuesta por un soneto. “Le notti puniche”, escrita en versos blancos al igual que “Il diluvio universale”, trata sobre las guerras púnicas. El canto “Per il giorno delle ceneri” es una composición en heptasílabos repartidos en cuartetos con rima abrazada.

Hay que mencionar que la obra de Leopardi abarca otras lenguas como el latín, en el cual escribe los *Carmina varia* (1810) compuestos “In nativitate Iesu” y los epigramas “In Caesaris sepulchrum” e “In mortem Pompeij”. En este mismo año realiza la *Traduzione dell’elegia settima del libro primo dei Tristi di Publio Ovidio Nasone*, y la *Traduzione di un epigramma francese in morte di Federico II rè di Prussia*; además de las hechas del italiano al latín de un canto de Giambattista Roberti, un soneto de Onofrio Minzoni y otro de Domenico Michelacci. Existe también una obra intitulada *Composizioni di Giacomo Leopardi per il Saggio 1810* que reúne sonetos, madrigales y fábulas.

En 1811 el joven Leopardi realiza la traducción de *L’arte poetica di Orazio travestita ed esposta in ottava rima* y la tragedia *La virtù indiana*, que presenta a su padre en la víspera de Navidad de ese mismo año junto con una carta en francés en donde explica el nacimiento de tal obra como un deseo de seguir el ejemplo de Monaldo, autor de las tragedias *Montezuma* (escrita en 1799 y publicada en 1802), *Il convertito* (1800) e *Il traditore* (1803).⁶ Al año siguiente (1812), el poeta escribe la tragedia *Pompeo in Egitto* y traduce del latín obras suyas y treinta y nueve epigramas de autores como Marcial, Claudiano y Ausonio, y uno del francés, de autor desconocido. Asimismo, rescribe el poema “In morte di Federico Ré di Prussia” modificando la estructura de heptasílabos a versos alejandrinos pareados.

Las obras señaladas se reúnen, junto con otras filosóficas y religiosas, después de la muerte del poeta en distintas ediciones; la primera es de Giuseppe Perigli y se titula *Poesie minori di Giacomo Leopardi* (1889); la segunda, a cargo de Alessandro Donati, lleva el título *Puerili e abbozzi vari* (1924); Mario Giachini agrega otros textos

⁶ Cfr. Lucio Felici, “Premessa” a *Versi puerili*, p. 313. En esta introducción, además, se menciona que la mayoría de las obras juveniles de Leopardi fueron publicadas después de la muerte del poeta.

pertenecientes a la etapa 1809-1811 en su estudio a *La poesia di Leopardi fanciullo* (1937). Asimismo, Maria Corti aporta algunos textos inéditos en *Tutti gli scritti inediti, rari e editi 1809-1810 di Giacomo Leopardi* (1972).⁷ Las *Dissertazioni filosofiche*, escritas por Leopardi entre 1811 y 1812, fruto de los exámenes que, junto a sus hermanos Carlo y Paolina, presenta en la casa paterna, se publican en 1983 en una edición de Roberto Gagliardi.⁸

A partir de 1812, Leopardi obtiene el permiso para leer los libros prohibidos por la Iglesia (es necesario recordar que Recanati pertenece al gobierno pontificio); ello lo motiva a una mayor labor filológica y de investigación. Un año más tarde compone la *Storia dell'astronomia dalla sua origine fino all'anno MDCCCXI*,⁹ uno de los documentos más representativos de la erudición leopardiana. Esta obra refleja, como observa Walter Binni, “lo sforzo di ricerca di un metodo e di un'interpretazione della scienza come battaglia per la cultura e la civiltà, la prospettiva divulgativa e l'accento entusiastico ed eroico, presente anche nella stessa proposta di se stesso come nuovo collaboratore [...] del progresso”.¹⁰

En 1814 traduce los *Scherzi epigrammatici*, de autores clásicos griegos como Anacreonte, Teócrito y Safo, y participa en distintos proyectos filológicos como los comentarios a la vida y obra de Plotino, escrita por Porfirio, intitulada *Porphirii de vita Plotini et ordine librorum ejus commentarius graece et latine ex versione Marsilii Ficini emendata cum notis amplissimis et praevia commentatione*; además de los *Comentarii de vita e scriptis rhetorum quorundam qui secundo post Christum saeculo vel primo declinante vixerunt*. Asimismo comenta la obra de Esichio Milesio *De viris doctrina claris*.

⁷ Cfr. *ibidem*, p. 310.

⁸ Cfr. Lucio Felici, nota introductiva a *Dissertazioni filosofiche*, p. 669.

⁹ El manuscrito data de 1813, pero, según la nota explicativa de Emanuele Trevi a *Storia dell'astronomia*, p. 748, la fecha exacta corresponde al año precedente.

¹⁰ Walter Binni, “L'esperienza leopardiana tra fanciullezza e adolescenza, fra educazione cattolica, attrazioni della Restaurazione e sviluppi storico-personali”, *La protesta di Leopardi*, Firenze, Sansoni, 1974, p. 21.

En 1815 realiza otro trabajo específicamente filológico intitulado *In Iulii Africani Cestos*,¹¹ del cual sólo quedan algunos fragmentos. De dicho texto el mismo Leopardi, en una carta a Francesco Cancellieri (1751-1826), erudito abad romano,¹² habla explicando la labor tanto de traducción como de investigación que lleva a cabo:

Io, avendo raccolte tutte le opere e i frammenti di quell'Autore [Giulio Africano], se non erro, poco conosciuto, avendole emendate e fornite di note perpetue, [...] ho preso ad esaminare i così detti suoi *Cesti*, e coll'aiuto di cinque o sei Codici, [...] ho tradotti e emendati quasi intieramente i primi capi 27 dell'opera, che sono i più corrotti, e i più difficili. So che le biblioteche di Europa possono somministrarmi grandi aiuti; che i *Cesti* esistono a Milano, in Inghilterra, in Irlanda, in Baviera, e, forse con una buona suppellettile di varianti e d'illustrazioni, in Amburgo. Ma io riserbo a far tutto per procacciarmene la collazione in un tempo in cui questo mi sia possibile.¹³

En este mismo año escribe el *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*. Con esta obra busca desmentir “errores” cometidos por los seres humanos en el curso de los siglos, a propósito de los conocimientos naturales. Como se afirma en el “Capo primo”, la educación en la infancia, contrariamente a lo que hace la Naturaleza, crea prejuicios en los educandos debido a las ideas transmitidas por sus padres, lo que impide el conocimiento de la verdad.¹⁴

La natura generalmente nasconde la verità, ma non insegna degli errori; forma dei semplici, ma non dei pregiudicati. La cattiva educazione fa ciò che non fa la natura. Essa riempie d'idee vane le deboli menti puerili: la culla del bambino è circondata da pregiudizi d'ogni sorta, e il fanciullo è allevato con questi perversi compagni. Cresciuto, fa d'uopo che egli sia sempre in armi per difendersene.¹⁵

Con dicho ensayo, el poeta de Recanati muestra a la Naturaleza como proveedora de la educación elemental para poder vivir dentro de la misma; asimismo, el autor se propone

¹¹ Cfr. Francesco de Sanctis, “Capítulo III. 1815 Saggio sugli errori popolari degli antichi”, *Leopardi, Opere*, ed. de Carlo Muscetta y Antonia Perna, Torino, Einaudi, 1969, vol. 3, p. 19. Asimismo, se explica que el borrador de dicho texto pasó a manos de Luigi de Sinner, filólogo suizo quien, a su vez, lo entregó a la Biblioteca Nacional de Florencia.

¹² Cfr. *ibidem*, p. 14.

¹³ Carta a Francesco Cancellieri, (Recanati, 6 de abril de 1816), *Epistolario*, p. 1128.

¹⁴ Cfr. “Capo primo. Idea dell'opera”, *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, p. 873.

¹⁵ *Idem*.

reeducar a sus lectores y al mismo tiempo revalorar a la sociedad antigua, pues piensa que los prejuicios de los modernos respecto de aquélla impiden darse cuenta de que “l’uomo fu sempre composto degli stessi elementi”.¹⁶ Es ésta una primera mirada que Leopardi proyecta sobre la sociedad, a la cual se asoma con mayor frecuencia en su madurez.

En esta misma etapa escribe la *Agl’Italiani. Orazione agli italiani in occasione della liberazione del Piceno*, la cual recuerda la derrota de Gioacchino Murat¹⁷ a manos de los austriacos, y las traducciones tanto de los poemas de Mosco como de la *Batracomiomachia* (que reelaborará en 1821 y una vez más en 1826). En 1816 se verifica en Leopardi la denominada *conversione* literaria, como el momento en que la erudición se convierte en herramienta de la creación poética, tal cual lo demuestran sus obras posteriores.

1.2 LA CONVERSIONE LITERARIA

Se llama *conversione* literaria el momento en que Leopardi, de un modo más libre e íntimo respecto de sus primeros años formativos, entra en contacto con los textos de los clásicos para encontrar su propia voz poética; de este modo, su estilo cambia hasta convertirse en el de la madurez, que relega a un segundo término la erudición. El mismo poeta, a la distancia, afirma en el *Zibaldone*:

Le circostanze mi avevan dato allo studio delle lingue, e della filologia antica. Ciò formava tutto il mio gusto: io disprezzava quindi la poesia. Certo non mancava d’immaginazione, ma non credetti d’esser poeta, se non dopo parecchi poeti greci (il mio passaggio però dall’erudizione al bello non fu subitaneo, ma gradato, cioè cominciando a notar negli antichi e negli studi miei qualche cosa più di prima).¹⁸

Dicho reencuentro con las letras clásicas es trascendental en la vida de Leopardi, ya que como consecuencia se da mencionado *passaggio*; por ello, es importante analizar los

¹⁶ *Ibidem*, p. 874.

¹⁷ Gioacchino Murat fue rey de Nápoles durante el régimen de Napoleón. Cfr. Remo Ceserani, Lidia de Federicis, “Capítulo II. La cultura, movimenti e istituzioni”, *Il materiale e l’immaginario*, vol. 4.1 Ottocento, Torino, Loescher, 2004, p. 51.

¹⁸ Giacomo Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, 19 de septiembre de 1821, ed. de Anna Maria Moroni, Milano, Mondadori, 2010, vol. II, p. 631. En adelante, todas las citas provienen de esta misma edición, por lo que sólo se anotará en la nota a pie la fecha, volumen y página. Para los datos respectivos a la biografía de Leopardi se consultó, por única vez, la edición de Einaudi (*vid.* nota al pie 1).

momentos que enmarcan el paso de la erudición a la poesía, para después llegar a la crisis de salud que lo lleva a una profunda reflexión y a un cambio de pensamiento conocido como la *conversione* filosófica.

En los primeros meses de 1816 continúa la obra filológica leopardiana con el *Discorso sopra la vita e le opere di M. Cornelio Frontone*. En dicho texto se observa un rasgo que será relevante, sobre todo, en los dos cantos patrióticos que abren los *Canti*, es decir, el amor por el país nativo. Asimismo, se da el tiempo para expresar su admiración por el filólogo milanés Angelo Mai: “Tuttavolta ho cercato di servire la mia patria come ho potuto, e di fare, se a me tanto è possibile, che l’Italia conosca il prezzo del dono, che ha ricevuto da voi [Angelo Mai]; l’Italia, poiché, ne son certo, le altre nazioni l’hanno già conosciuto, o lo conosceranno di corto.”¹⁹

De los lazos intelectuales con Mai se vislumbra el sentimiento que Leopardi guarda respecto de su patria, pues su admiración por el mencionado filólogo es muestra del afecto que siente por los personajes más importantes de la cultura italiana. Esta admiración se comprueba con las siguientes líneas que le dirige en mayo de 1816: “Io vi dedico un dono che voi mi avete fatto. Frontone è vostro e ovunque si ragionerà di lui, si parlerà anche di voi. La vostra fama non morrà, ove non muoia quella del secondo fra gli oratori romani.”²⁰

Otro contacto importante con la cultura de su tiempo Leopardi lo tiene con Antonio Fortunato Stella, editor de la revista milanesa *Lo Spettatore Italiano e Straniero*, en donde aparece su traducción del primer libro de la *Odissea*. En el ensayo introductorio a la obra homérica, el poeta considera su versión la primera hecha en Italia (aunque haga mención de los dos primeros cantos traducidos por Pindemonte, los cuales admite no haber leído) y la que más fielmente se apega al texto original.²¹

Con la misma exigencia filológica aparece, también en el *Spettatore*, la traducción del segundo libro de la *Eneida*, en cuya introducción Leopardi explica la reacción emocional que le provocó el poema de Virgilio, además de afirmar que sólo siendo poeta

¹⁹ *Discorso sopra la vita e le opere di M. Cornelio Frontone*, p. 954.

²⁰ Carta a Angelo Mai (mayo de 1816), *Epistolario*, p. 1129.

²¹ *Cfr.* “Saggio di traduzione dell’*Odissea*”, p. 422.

se podría traducir una obra de tal envergadura:²²

Letta la *Eneide* [...] io andava del continuo spasimando, e cercando maniera di far mie, ove si potesse in alcuna guisa, quelle divine bellezze; né mai ebbi pace infinché non ebbi patteggiato con me medesimo, e non mi fui avventato al secondo Libro del sommo poeta, il quale più degli altri mi avea tocco, sì che in leggerlo, senza avvedermene, lo recitava, cangiando tuono quando si convenia, e infocandomi e forse talvolta mandando fuori alcuna lagrima. Messomi all'impresa, so ben dirti avere io conosciuto per prova che senza esser poeta non si può tradurre un vero poeta, e meno Virgilio, e meno il secondo Libro della *Eneide*.²³

Su siguiente traducción, *La Torta* (*poemetto* en sextetos de endecasílabos ABABCC) que Leopardi adjudica a A. Settimio Sereno), publicada en *Lo Spettatore* el 15 de enero de 1817, es una composición del año anterior. Amén de tal obra Leopardi escribe, en griego, las *Odae adespotaë* (compuestas “In amorem” e “In lunam”) posteriormente traducidas, por él mismo, al latín. Especial importancia tiene la segunda oda, donde confiere a la luna elementos que se reconocerán en el “Canto notturno di un pastore errante dell’Asia”:

Et dum ubique fessi
silent homines,
medium per coelum tacite
nocturna solaque iter facis;
super montes, arborumque
cacumina, et domorum culmina,
superque vias et lacus
canum iaciens lumen.²⁴

(vv. 12-18, p. 289)

En el mismo *Spettatore Italiano* aparece, en su número VIII, el 1º de julio de 1817, el “Inno a Nettuno”, escrito en endecasílabos blancos. Leopardi finge haberlo traducido del griego, de un original encontrado en una “piccola biblioteca” y afirma que pertenece a

²² Cabe destacar que, a inicios de 1817, el propio Stella hace llegar dicha traducción a Vincenzo Monti, quien la recibe fríamente.

²³ “Traduzione del libro Secondo della *Eneide*”, *Traduzioni poetiche*, p. 434.

²⁴ “E mentre ovunque stanco l’uman genere tace, / tacitamente in cielo / notturna e sola viaggi /sopra i monti, le vette / degli alberi e i tetti/ delle case, sui laghi e sulle vie / posi il canuto lume” (trad. Sergio Solmi).

Anacreonte. Tal hecho despierta la preocupación de la misma biblioteca Vaticana, que cree que el manuscrito ha sido sustraído.²⁵ En este mismo año escribe la *canzonetta* “La dimenticanza”, que cuenta momentos cotidianos en la vida de Leopardi, de sus hermanos Carlo y Paolina, y del rígido preceptor don Vincenzo Diotallevi; está compuesta en heptasílabos con esquema abcb.

En julio de 1816 escribe un texto clave para conocer los cimientos de su postura frente al Romanticismo y al clasicismo: la *Lettera ai Sigg. compilatori della Biblioteca Italiana in risposta a quella di Mad. la baronessa di Staël Holstein ai medesimi*, publicada a principios del siglo XIX, en donde, junto con la dedicada *Ai compilatori della Biblioteca italiana* (del mismo año), resalta los valores intrínsecos del poeta, pero, sobre todo, la preeminencia del ingenio y la inspiración sobre los conocimientos que posea:

Che il poeta debba saper di Storia, di Geografia, di Metafisica, di Morale, di Teologia, non pure il concedo agevolmente, ma anco espressamente lo affermo. Che però gli faccia mestieri conoscere i gusti di tutti i popoli, e le maniere tutte con che si mettono in uso le idee Storiche, Fische, Metafisiche, Teologiche negolo risolutamente. Gran rischio, dice Madama [Staël], corre la letteratura italiana di essere inondata da idee, e frasi comuni; bisogna guardarsi dalla sterilità che debbe seguirne. E se le menti italiane son fredde, crediamo noi che il settentrione possa riscaldarle? Non poca lettura, ma scarsa vaghezza di mettere a frutto l'ingegno proprio ne fa poveri di grandi poeti, e di spiriti creatori. [...] 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. (p. 943)

En la citada carta, contrastando con la postura de Mme. de Staël sobre el *aggiornamento* cultural de los italianos (*id.*), Leopardi alega que su país natal puede obtener de los clásicos el suficiente conocimiento, ya que la riqueza de dicha literatura puede ser explorada con mayor profundidad en cada relectura:

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. O Italiani che vi pensate di aver tanto bevuto a queste fonti che le siano già secche, dite qual è il vostro Omero, quale il vostro Anacreonte, quale il vostro Cicerone, quale il vostro Livio. (p. 944)

²⁵ Cfr. Carta a Pietro Giordani (14 de julio de 1817), *Epistolario*, p. 1149.

Al mismo tiempo de la escritura de dichas cartas, el joven poeta explora de nuevo el género dramático con la tragedia *Maria Antonietta*, la cual queda inconclusa. El fragmento de la misma se publica en 1906.

En este mismo año (1816) nace el idilio fúnebre “Le rimembranze”, compuesto en endecasílabos blancos, en cuyo contenido aparecen los nombres de Micone y Dameta, extraídos de la obra de Teócrito. Dicho poema habla del recuerdo de la muerte de Filino, hermano de Dameta, a manos de su padre Micone. El recuerdo de una muerte familiar coincide con un hecho biográfico del autor: “Nell’idillio ‘Le rimembranze’, [...] tutto in chiave di mesta elegia, in Dameta che bacia Filino, il piccolo fratello morto sembra già proiettarsi un ricordo malinconicamente rivissuto: Giacomo, di quattro anni e mezzo, che bacia il volto esanime del fratellino Luigi e ne piange l’immatura fine”.²⁶

A finales de 1816, Leopardi escribe la *cantica Appressamento della morte*, en cinco cantos en tercetos dantescos, que no publica por consejo de Pietro Giordani quien no observa en ella méritos suficientes, aunque tampoco la considera prescindible.²⁷ En este poema, la voz poética es visitada por su ángel de la guarda, quien le anuncia su muerte:

Io l’Angel son che tua natura abbella,
tua guardia, (e su i ginocchi allor cascai)
cominciò quegli in sua santa favella.
[...]
Poco t’è lunge ’l dì che tu morrai

(*Appressamento della morte*, I, 100-102, 105, p. 292)

Pero, a manera de consuelo, el guardián le muestra la miseria en la que viven los hombres. Cuando el protagonista observa el sufrimiento que significa la vida, piensa entonces que el Eterno se muestra benevolente, pues la muerte representa el escape hacia la gloria eterna y la ausencia de dolor:

²⁶ Alberto Frattini, “La vita”, *Giacomo Leopardi*, Pisa, Nistri-Lischi, 1969, p. 13.

²⁷ Cfr. Lucio Felici, nota introductoria al *Appressamento della morte*, p. 291.

Non ti dolga di tua poca dimora
in questa piaggia trista, e non ti caglia
ch'ancor del quarto lustro non se' fora.
Or ti parrà da quanto aspra battaglia
voler sia de l'Eterno che for esca,
e come umana gente si travaglia
e quant'è van quel che le menti adesca,
ed ammiranda vision vedrai,
per che gir di qua lunge non t'incresca

(*Appressamento*, I, 115-123, p. 293)

Posteriormente, el protagonista observa el desfile de las almas infelices a causa del Amor, (Canto II), los avaros, los líderes de sectas filosóficas y religiosas, los tiranos y las víctimas de la tiranía (Canto III). Igualmente interesante resulta la aparición de prosopopeyas que describen pecados como la avaricia, descrita emulando el estilo de la *Commedia*:

I' lagrimava già per la pietade
di quella miser'alma che perduta
avea suo fallo e altrui crudelitate,
e 'l ciglio basso e la bocca era muta,
quando 'l Celeste, "Guata là quel duce",
disse, "ch'ha man grifagna ed unghia acuta.
È l'Avarizia, e dietro si conduce
gregge che 'n vita fu de l'oro amico
non perché val tra voi ma perché luce".

(*Appressamento*, III, 1-9, p. 294)

Al igual que el poema dantesco, el *Appressamento della morte* presenta un gran número de personajes históricos y ficticios que sufren a causa de las pasiones que los dominaron en vida, incluso aparece el propio Dante en algunos versos: "Vedi 'l magno Alighier che sopra l'etra / ricordasi ch'ascese un'altra volta" (*Appressamento*, IV, 130-131, p. 297).

Este poema leopardiano presenta el eje temático de la vida como sinónimo de sufrimiento y también a la muerte como única salvación:

Trista è la vita, so, morir si debbe;
ma men tristo è 'l morire a cui la vita
che ben conosce, u' spesso pianse, increbbe

(*Appressamento*, V, 16-18, p. 299)

Pero si la vida en la tierra es infelicidad, la vida ultraterrena promete gloria a quien posee el don de la poesía, tal como lo anuncia el protagonista del canto leopardiano, quien incluso se autoproclama poeta vate:

Misero 'ngegno non mi die' natura.
Anco fanciullo son: mie forze sento:
a volo andrò battendo ala sicura.
Son vate: i' salgo e 'nver lo ciel m'avvento,
ardo fremo desio sento la viva
fiamma d'Apollò e 'l sopruman talento.
Grande fia che mi dica e che mi scriva
Italia e 'l mondo, e non vedrò mia fama
tacer col corpo da la morta riva.
Sento ch'ad alte imprese il cor mi chiama.
A morir non son nato, eterno sono
che 'ndarno 'l core eternità non brama.

(*Appressamento*, V, 40-51, p. 299)

Como se observa en los últimos versos citados, existe un gran deseo de trascendencia a través de la literatura, motivo ligado a la vida privada de Leopardi, quien en textos como el *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, la *Lettera ai compilatori* y más adelante con el *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, busca dejar huella en la vida cultural de su tiempo; el *Appressamento della morte* es uno más de estos ejemplos.²⁸

²⁸ En una carta a su padre (julio de 1819), afirma: “Odio la vile prudenza che ci agghiaccia e lega e rende incapaci d’ogni grande azione, riducendoci come animali che attendono tranquillamente alla conservazione di questa infelice vita senz’altro pensiero. [...] Voglio piuttosto essere infelice che piccolo, e soffrire piuttosto che annoiarmi, tanto più che la noia, madre per me di mortifere malinconie, mi nuoce assai più che ogni disagio del corpo”. *Epistolario*, p. 1186. Es importante observar el heroísmo leopardiano que se rige por la regla de si la trascendencia es una virtud de los infelices, prefiere padecer que vivir en el tedio; este pensamiento lo desarrollará más ampliamente en los *Canti*.

Otro episodio que incide en su producción literaria es la visita que recibe, el 11 de diciembre de 1817, de la prima de su padre, la joven Geltrude Cassi. De la trascendencia de dicho encuentro el poeta deja constancia en el *Diario del primo amore* y en un proyecto de cuatro elegías, de las que sólo lleva a cabo dos: “Elegia II” (“Elegia IV” en las ediciones definitivas), escrita en 1818, e “Il primo amore”, contenida en los *Canti*. En ambas, su autor refleja el proceso de idealización del amor que culmina en el “Ciclo di Aspasia”, aunque estas primeras se enfocan en la descripción de los sentimientos provocados por la partida de Geltrude:

Ora il più rivederla oggi m'è tolto,
ella si parte; e m'ha per sempre un giorno
in miseria amarissima sepolto.

[...]

O care nubi, o cielo, o terra, o piante,
parte la donna mia; pietà se trova
pietate al mondo un infelice amante.

[...]

O donna, e tu mi lasci; e questo amore
ch'io ti porto, non sai, né te n'avvisa
la angoscia di mia fronte e lo stupore.

(“Elegia II”, vv. 37-39, 46-48, 61-63, pp. 302-303)

En el mismo año de la visita de Geltrude a la casa de Leopardi, el autor publica en el *Spettatore* la traducción de la *Titanomachia* de Hesíodo, en cuyo prefacio el autor, al igual que con traducciones anteriores, hace referencia al esfuerzo filológico y el rigor con el que emprende sus distintos trabajos. Por ello, no es casualidad que Giuseppe de Robertis se atreva a juzgar dicho estudio preliminar como “il primo esempio di prosa vera che il Leopardi ci abbia lasciato. [...] Per la prima volta vi sono nominati scrittori italiani, e le loro opere, e il loro insegnamento. Ragiona del Caro di Virgilio, e del Davanzati traduttore di Tacito, e del Monti traduttore di Omero, e del Parini.”²⁹

Además de dicha traducción, Leopardi realiza, tomando como modelo el conjunto de sonetos titulado *Mattaccini* de Annibal Caro, los *Sonetti in persona di Ser Pecora fiorentino beccaio*, que publicará en 1826. Asimismo compone, en la noche del 27 de

²⁹ Giuseppe de Robertis, *Saggio sul Leopardi*, Firenze, Vallecchi, 1973, p. 26.

noviembre de 1817, otro soneto, “Letta la vita dell’Alfieri scritta da esso”, que trata de la vida del destacado dramaturgo y la fama fama adquirida *post mortem*:

E tu nemica
la sorte avesti pur: ma ti rimbomba
fama che cresce e un dì fia detta antica.

(vv. 9-11, p. 302)

A mediados de este mismo año comienza a escribir uno de los documentos más importantes del curso ideológico leopardiano, fuente primordial de la filosofía sobre todo de las *Operette morali*;³⁰ se trata del *Zibaldone*, definido por Sergio Solmi como un texto de carácter tanto filosófico-moral como filológico, un “pensiero in movimento.”³¹

La elaboración de dicha obra es, en parte, impulsada por Pietro Giordani, filólogo con quien Leopardi empieza una estrecha relación epistolar en septiembre de 1817³² y que, además, se convertiría en uno de los personajes más importantes de la vida personal del poeta, pues además de influir intelectualmente en la elaboración de algunas obras leopardianas, se convierte en testigo del sufrimiento que provoca la denominada *conversione* filosófica.

En marzo de 1818 Leopardi escribe el *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, cuya primera parte es enviada al editor Stella para que aparezca en el *Spettatore Italiano*, sin embargo, no será publicado sino hasta 1906, cuando se antologa en los *Scritti vari inediti dalle carte napoletane*, en Florencia, con la editorial Le Monnier.³³ Este discurso es respuesta a las *Osservazioni del cavalier Ludovico di Breme sulla poesia moderna*, en el cual, según palabras de Leopardi contenidas en el *Zibaldone*, se afirma que la poesía de los románticos se funda “sull’ideale, che egli [Ludovico Breme] chiama patetico e più comunemente si dice sentimentale, e distingue con ragione il patetico dal malinconico, essendo il patetico [...] quella profondità di sentimento che si

³⁰ Cfr. *ibidem*, p. 35.

³¹ Sergio Solmi, “La vita e il pensiero di Leopardi”, *Studi e nuovi studi leopardiani*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1975, p. 26.

³² La amistad entre Leopardi y Giordani comienza cuando el joven de Recanati envía su traducción del segundo libro de la *Eneida* al renombrado intelectual, quien se interesa por conocer más al autor de aquella traducción. Cfr. Giuseppe Bonghi, *op. cit.*, p. 45.

³³ Cfr. Emanuele Trevis, nota introductoria al *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, p. 968.

prova dai cuori sensitivi, col mezzo dell'impressione che fa sui sensi qualche cosa della natura.³⁴ El tema del *Discorso* es la postura del poeta moderno en relación con la naturaleza:

L'ufficio del poeta è imitar la natura, la quale non si cambia né incivilisce; che quando la natura combatte colla ragione, è forza che il poeta o lasci la ragione, o insieme colla natura, l'ufficio e il nome di poeta; che questi può ingannare, e pertanto deve coll'arte sua quasi trasportarci in quei primi tempi, e quella natura che ci è sparita dagli occhi, ricondurcela avanti, o più tosto svelarcela ancora presente e bella come in principio, e farcela vedere e sentire, e cagionarci quei diletti soprumani di cui pressoché tutto, salvo il desiderio, abbiamo perduto, onde sia presentemente l'ufficio suo, non solamente imitar la natura, ma anche manifestarla. (p. 974)

Es por ello que el *Discorso* es uno de los textos pilares de la ideología leopardiana, pues desarrolla el tema de la Naturaleza, cuyo análisis será fundamental para entender el origen del pesimismo del poeta.

El 2 de marzo de 1818 Leopardi escribe a Giordani una carta reveladora, en donde confiesa: “mi sono rovinato con sette anni di studio matto e disperatissimo. [...] E mi sono rovinato infelicemente e senza rimedio per tutta la vita, e rendutomi l'aspetto miserabile, e dispregevolissima tutta quella gran parte dell'uomo, che è la sola a cui guardino i più; e coi più bisogna conversare in questo mondo.” (p. 1161) En esta carta se observa una cruda visión sobre su propia realidad corporal y estado de salud, aunque también el consuelo de tener en Giordani a su único amigo en el mundo. Asimismo, el joven poeta muestra una entereza espiritual frente a su adversa realidad, por lo que, muerta la esperanza de salir de su sitio natal, se resigna a soportar el destino que lo ha condenado a vivir ahí:

Quanto alla necessità di uscire di qua; con quel medesimo studio che m'ha voluto uccidere, con quello tenermi chiuso a solo a solo, vedete come sia prudenza, e lasciarmi alla malinconia, e lasciarmi a me stesso che sono il mio spietatissimo carnefice. Ma supporterò, poiché ho perduto il vigore particolare del corpo, di perdere anche il comune della gioventù; e mi consolerò con voi e col pensiero d'aver trovato un vero amico a questo mondo, cosa che ho prima conseguita che sperata. (*id.*)

³⁴ *Zib.*, s.f., vol. I, p. 17.

En septiembre de este mismo año Giordani lo visita en Recanati. Este encuentro es, junto con el de Geltrude, uno de los más importantes en la vida de Leopardi, pues influye fuertemente en su producción literaria, además de que propicia la toma de conciencia del poeta sobre su propia realidad, sobre el ambiente asfixiante y retrógrado de Recanati y el vivo deseo de conocer el ambiente literario al que pertenecía su amigo. Estos sucesos son el telón de fondo para la *conversione* filosófica a finales de 1818, que se revela inicialmente con los cantos, de índole patriótica, “All’Italia” y “Sopra il monumento di Dante che si preparava in Firenze”.

1.3 LA *CONVERSIONE* FILOSÓFICA

Esta *conversione* marca el momento del profundo análisis de la condición en que se encuentra Leopardi, agobiado por el estado de salud que le impide sumergirse en las lecturas y creaciones literarias habituales (por una enfermedad de los ojos que lo seguirá el resto de su vida). Como resultado de tal introspección cambia su forma de ver la vida; lo que él considera la transición de un estado “antiguo”, que era el de la imaginación, al estado “moderno”, el de los filósofos:

Sono stato sempre sventurato, ma le mie sventure d’allora erano piene di vita, e mi disperavano perché mi pareva (non veramente alla ragione, ma ad una saldissima immaginazione) che m’impedissero la felicità, della quale gli altri credea che godessero. [...] Il mio stato era allora in tutto e per tutto come quello degli antichi. [...] La mutazione totale in me, e il passaggio dallo stato antico al moderno seguì si può dire dentro un anno, cioè nel 1819 dove privato dell’uso della vista, e della continua distrazione della lettura, cominciai a sentire la mia infelicità in un modo assai più tenebroso, cominciai ad abandonar la speranza, a riflettere profondamente sopra le cose, [...] a divenir filosofo di professione [...], a sentire l’infelicità certa del mondo, in luogo di conoscerla, e questo anche per uno stato di languore corporale, che tanto più mi allontanava dagli antichi e mi avvicinava ai moderni.³⁵

La transformación del estado antiguo al moderno se da en un momento en el que su poesía toma un nuevo cauce, antes impulsado por la *conversione* literaria. A inicios de 1819 se publican con el editor Bourlié, en Roma, los cantos “All’Italia”, “Sopra il

³⁵ *Ibidem*, 1 de julio de 1820, vol. I, p.118.

monumento di Dante” y los basados en hechos reales “Per una donna inferma di malattia lunga e mortale” y “Nella morte di una donna fatta trucidare col suo portato dal corruttore per mano ed arte di un chirurgo”, que se publicarán póstumamente. En estas obras, el poeta explora de nuevo el tema de la muerte en la juventud:

Com'or che a l'occidente di sua vita
veggio precipitar questa dogliosa,
poi ch'altro non m'avanza,
già mai di lagrimarla io non fo posa.
Ed è pur tanto bella
e tanto schietta e in così verde etade,
e poco andrà ch'io potrò dire, è morta,
è morta e non risponde: ahi poverella!

(“Per una donna inferma di malattia lunga e mortale”, vv. 10-17, p. 303)

Algunos versos más adelante, el poeta se identifica con esa joven en cuanto piensa que él está también a punto de morir, sin embargo, la muerte es un destino común y las consecuencias de la misma, como el dolor humano, no tienen importancia para la naturaleza:

Vero è che la fortuna
è teco più spietata che non suole
che 'l fior de giovanezza ti rapisce:
pur datti posa; han di piacere alcuna
sembianza i mali estremi. Or vedi, il sole
non andrà molto ch'io sarò sotterra,
che se 'l veder non erra,
anche a me breve corso il ciel misura;
e pur di mia giornata
son presso a l'alba, né di morte ho cura,
ché qual mai visse più, quei visse poco,
e chi diritto guata,
nostra famiglia a la natura è gioco.

(vv. 105-117, p. 304)

El segundo canto, que Leopardi desea se publique en Bolonia por Pietro Brighenti, lleva inicialmente el título “Nello strazio di una giovane fatta trucidare col suo portato dal corruttore per mano ed arte di un chirurgo” y se basa en un hecho que ocurre a Virginia

del Mazzo en Pesaro, en enero de 1819. Monaldo impide su publicación y por ello no aparece sino hasta la edición de los *Scritti vari inediti dalle carte napoletane* de 1906. En este canto el autor refiere un crimen pasional enfatizando de nuevo el tema de la muerte de una joven. Al igual que en poemas anteriores, el deceso no es la violenta frustración de alguna felicidad que prometa la vida, sino el consuelo y reposo para el sufrimiento de estar en el mundo, a diferencia de lo que vivirá el amante de la joven muerta:

Per consolarti io canto o donna mia,
canto perch'io so bene
che non ha chi m'ascolta un cor di pietra,
né guarda il fallo tuo ma le tue pene.
Or dunque ti consola
o sfortunata: ei non ti manca il pianto,
[...]
Ma molto più che misera lasciasti
e nequitosa vita
pensando ti conforta;
però che omai convien che più si doglia
a chi più spazio resta a la partita.
E tu per prova il sai, tu che del mesto
lume del giorno ha spoglia
tuo stesso amante, il sai che mondo è questo.

(“Nella morte di una donna fatta trucidare col suo portato dal corruttore per mano ed arte di un chirurgo” vv. 95-100, 105-112, p. 306)

Entre los meses de marzo y mayo del año en cuestión, el poeta escribe los *Ricordi d'infanzia e di adolescenza*, los cuales representan un sinfín de memorias sobre sus primeras obras, estudios, escritores predilectos, entre otros datos, para poder usarlos en la creación de una novela autobiográfica que nunca realiza y que se titularía *Storia di un'anima*, cuyo protagonista, Giulio Rivalta, *alter ego* de Leopardi, comenta: “Del mio nascimento dirò solo, perocché il dirlo rileva rispetto delle cose che seguiranno, che io nacqui di familia nobile in una città ignobile della Italia”.³⁶ Asimismo, en estos primeros meses lo aqueja una enfermedad que perjudica su vista; a cambio de tal situación se

³⁶ *Storia di un'anima scritta da Giulio Rivalta, Memorie e disegni letterari*, p. 1107. Es importante mencionar cómo el protagonista de dicha obra es una proyección de los sentimientos del propio Leopardi hacia su lugar natal.

presenta la oportunidad de conocer la vida más allá de los estudios, es decir, de reflexionar sobre el sentido que hasta ese momento tiene su existencia.

Aunado a la gravedad de su salud se encuentra el cada vez más creciente deseo de abandonar Recanati, tal y como alguna vez lo había pensado su padre.³⁷ Las razones por las que Leopardi pretende dejar su ciudad natal tienen que ver con el choque entre su forma de ver la vida y la de sus conciudadanos, no obstante exista entre la ciudad y el poeta una relación de amor-odio, pues, amén del ambiente en el que se encontraba, también es cierto que, como lo hace notar Umberto Bosco, era el lugar de las musas de algunas de sus obras:

Recanati restò sempre per lui una prigione, una ‘gabbia’. Ma quale Recanati? Non certo quella delle Silvie e delle Nerine, delle vie dorate e degli orti, alla quale restò sempre attaccato; non quella che soprattutto, e forse unicamente, gli offriva l’‘amante compagnia’ che sola poteva rendergli meno pesante la fatica di vivere. La Recanati-prigione era invece quella che non lo apprezzava, perché non apprezzava gli studî e la poesia: la gente zotica e vile ‘cui nomi strani, e spesso Argomento di riso e di trastullo’ erano dottrina e sapere. [...] Il borgo selvaggio, in sostanza, era composto da quei pochi maggiorenti della città dai quali solamente il poeta era in diritto di aspettarsi ammirazione, ma che invece reagivano col disprezzo al disprezzo di lui. E dunque era solitudine intellettuale.³⁸

En una carta muy importante a Giordani (30 de abril de 1817), Leopardi describe una Recanati hostil y ajena a sus aspiraciones:

Qui, amabilissimo Signore mio, tutto è morte, tutto è insensataggine e stupidità. Si meravigliano i forestieri di questo silenzio, di questo sonno universale. Letteratura è vocabolo inudito. I nomi del Parini dell’Alfieri del Monti, e del Tasso, e dell’Ariosto e di tutti gli altri han bisogno di commento. Non c’è uno che si curi d’essere qualche cosa, non c’è uno a cui il nome d’ignorante paia strano. Se lo danno da loro sinceramente e sanno di dire il vero. [...] Delle mie cose nessuno si cura e questo va bene; degli altri libri molto meno. (pp. 1140-1141)

Leopardi planea la fuga en agosto de 1819. Para ello, pide al conde Saverio Broglio d’Ajano, en una carta del 29 de julio, que le facilite el pasaporte necesario para poder salir del Estado Pontificio. Obtiene el documento por intervención del jefe de la policía de

³⁷ En relación con tal hecho, *vid.* Umberto Bosco, “Monaldo progetta una ‘fuga’ da Recanati”, *Titanismo e pietà in Giacomo Leopardi e altri studi leopardiani*, Roma, Bonacci, 1980, pp. 84-101.

³⁸ *Ibidem*, p. 90.

Macerata, el marqués Filippo Solari, quien, sin saber que el joven planea irse sin que lo sepa su padre, le desea a Monaldo un buen viaje para su hijo, poniendo al descubierto dicho plan.

La fuga de Recanati no se lleva a cabo; sin embargo, a manera de huída metafórica, la imaginación le concede la posibilidad de explorar espacios temporales y espaciales que la vista y el cuerpo no podrían permitirle conocer; así es como escribe, en septiembre del mismo año, los idilios³⁹ “L’infinito” y “Alla luna”; ambos en endecasílabos blancos, e “Il sogno” (que poco después renombra “Lo spavento notturno”). Los tres textos se colocarán en los “frammenti”, al final de la edición definitiva de los *Canti*. En el mismo período aparece el boceto del drama pastoril *Telesilla*.

En 1820 Leopardi compone “Ad Angelo Mai quando ebbe trovato i libri di Cicerone della Repubblica”, canto que publica costeadado por él mismo con el editor Marsigli de Bolonia. También compone “La sera del dì di festa” (que inicialmente llamó “La sera del giorno festivo”). Un año más tarde aparecen “La vita solitaria”, “Nelle nozze della sorella Paolina”, “A un vincitore del pallone” y “Bruto minore”. El 4 de septiembre de 1820 escribe a Giordani una carta en la que le revela: “In questi giorni, quasi per vendicarmi del mondo, e quasi anche della virtù, ho immaginato e abbozzato certe prosette satiriche” (p. 1207). Se trata de las *Operette morali*, a las cuales se dedicará de lleno algunos años después.

En 1822 escribe la “Comparazione delle sentenze di Bruto minore e di Teofrasto vicini a morte”, texto que aparece en el apéndice de las *Operette morali* y como introducción al canto “Bruto minore”. También compone los cantos “Alla primavera”, “Ultimo canto di Saffo” y el “Inno ai Patriarchi”. Éste es el año en que finalmente puede salir de su lugar natal e ir a Roma, a casa del tío Carlo Antici quien, siendo hermano de Adelaide y amigo de Monaldo, invita a éste a traer a la capital al joven poeta para que sus

³⁹ El “idilio” es una composición poética de tema pastoril, difundida entre la literatura griega y latina por autores como Teócrito de Siracusa y Virgilio con sus *Bucólicas* (Cfr. Benjamín Barajas, *Diccionario de términos literarios y afines*, México, Edere, 2006); sin embargo, Leopardi recurre a la etimología de dicha palabra (imagen pequeña o cuadro) y la define como “esperimenti, situazioni, affezioni, avventure storiche del mio animo”. *Disegni letterari*, p. 1113.

conocimientos crecieran teniendo a su alcance fuentes más vastas de conocimiento.

Contrariamente a lo que imaginaba el joven Leopardi, Roma es un lugar que lo desilusiona a pesar de conocer gente importante para la vida intelectual italiana. Ello se debe a que, no obstante tenga la oportunidad de conocer gente que admiraba cuando se encontraba en Recanati (como Angelo Mai), ésta se muestra indiferente y superficial. Un ejemplo de la gente (en particular de la mujer) romana, aparece en la carta a su hermano Carlo el 16 de diciembre de 1822:

Io v'accerto che non solo non ho provato alcun piacere in Roma, ma sono stato sempre immerso in profondissima malinconia. [...] Vi accerto ancora che quanto alle donne, qui non si fa niente nientissimo più che a Recanati. V'accerto che gli spettacoli e divertimenti sono molto più noiosi qui che a Recanati, perché in essi nessuno brilla, fuori dello stesso spettacolo e divertimento. Questo è il solo che possa brillare, e non si va allo spettacolo se non puramente per veder lo spettacolo (cosa noiosissima), oppure per trattenersi con quelle tali poche persone che formano il piccolo circolo di ciascheduno; il qual piccolo circolo s'ha nelle città piccole meglio ancora che nelle grandi, e certamente nelle grandi è più ristretto che nelle piccole.

[...]

Ho ben conosciuto quel fenomeno di Menicuccio Melchiorri, e pratico tuttogiorno con quel coglione di Peppe, che invita mezzo mondo a mettergli tre braccia di corna. Ma per quanto pessima idea possiate aver della moglie, non è possibile che arrivate a concepire che razza di donna misera e nulla sia questa. Figuratevi una servaccia sciocchissima, bruttissima, goffissima, senza una grazia negli occhi o nel portamento o in alcuna parte della persona, senza una parola in bocca, insomma senza un *attrait* immaginabile al mondo; e tutto questo, essendo puttana, o se non altro, civetta. Io non conozco le puttane d'alto affare, ma quanto alle basse, vi giuro che la più brutta e gretta civettina di Recanati vale per tutte le migliori di Roma. (p. 1227)

Un año más tarde, otro evento que viene a reforzar el fiasco romano es el intento fallido de ocupar un cargo administrativo en el Estado pontificio. Sólo hay un hecho que lo conforta en ese momento: la visita, el 15 de febrero de 1823, a la humilde tumba de Torquato Tasso:

Venerdì 15 febbraio 1823 fui a visitare il sepolcro del Tasso e ci piansi. Questo è il primo e l'unico *piacere* che ho provato in Roma. [...] Molti provano un sentimento d'indignazione vedendo il cenere del Tasso, coperto e indicato non da altro che da una pietra larga e lunga circa un palmo e mezzo, e posta in un cantoncino d'una chiesuccia. Io non vorrei in nessun modo trovar questo cenere in

un mausoleo. Tu comprendi la gran folla di affetti che nasce dal considerare il contrasto fra la grandezza del Tasso e l'umiltà della sua sepoltura.⁴⁰

Al regreso a Recanati, el 3 de mayo de 1823, escribe “Alla sua donna”, canto que refuerza la idea del amor y la amada que algunos años atrás había germinado con las elegías dedicadas a Geltrude Cassi y que culminarán con el “Ciclo di Aspasia”. A partir de esta fecha, Leopardi no vuelve a escribir, salvo en contadas ocasiones, en este género sino hasta cuatro años después. El lapso en que se ausenta de la poesía lo ocupa para llevar a cabo el proyecto de las *Operette morali*.

1.4 LOS AÑOS DE SILENCIO EN SU POESÍA

A partir de 1824 Leopardi comienza a escribir las *Operette morali*, casi todas en forma dialógica e inspiradas en los escritos análogos de Luciano. Mariapia Lamberti comenta el contenido de estas prosas indicando que el poeta:

Construye sus reflexiones filosóficas a la griega, en forma de monólogos o diálogos entre seres míticos, fantásticos o emblemáticos. Su vocación poética lo lleva a descartar ya de entrada la seca objetividad del ensayo o de la exposición teórica: los seres que vez tras vez se hacen portavoces de sus conceptos nacen de su bagaje cultural, pero sobre todo de su ilimitada fantasía. Son gnomos y duendes, son Malambruno y Farfarello, los diablos chocarreros de la tradición popular italiana, son la Tierra y la Luna, Hércules y Atlas, Prometeo y Momo; es Torcuato Tasso, el poeta renacentista tan cercano al alma romántica por su hondo ensimismamiento, su vida infeliz, su amor sin esperanza, su destino de locura; es Parini, el poeta moral, ingenio incomprendido por ser superior a sus tiempos; son seres abstractos y concretos a la vez, como la Moda y la Muerte, o la Naturaleza, amada y temida; son personajes de ficción propia, que con su mismo nombre revelan la tesis que pregonan: el físico y el metafísico; Timandro, el que admira a los hombres, y Eleandro, el que tiene compasión de los hombres; Tristán, el triste. Hay personajes de la historia como Colón, Copérnico, Plotino y Porfirio: pero resultan transformados por su fantasía en dobles del mismo poeta, como lo es el imaginario Filippo Ottonieri.⁴¹

Leopardi escribe la mayor parte de estas prosas en 1824, con excepción del “Frammento apocrifo di Stratone da Lampsaco”, perteneciente a 1825, “Il Copernico” y “Dialogo di

⁴⁰ Carta a Carlo Leopardi (20 de febrero de 1823), *Epistolario*, p. 1239.

⁴¹ Mariapia Lamberti, “Prologo”, a Giacomo Leopardi, *Prosas morales*, trad. de Jordi Teixidor, México, Conaculta, 1995, p. 15.

Plotino y Porfirio” del ’27 y “Dialogo di un venditore di almanacchi e di un passeggero”, así como el “Dialogo di Tristano e di un amico”, escritos en 1832. Los primeros textos que componen dicha obra se publican en 1827 en Milán bajo el auspicio de Antonio Fortunato Stella. Es hasta 1834, en la edición florentina Piatti, cuando aparecen los elaborados en el ’32 y años más tarde, en una edición de Antonio Ranieri, se agregan “Il Copernico” y “Dialogo di Plotino e di Porfirio”.

En agosto de 1824, en Bolonia, aparecen las *Dieci canzoni del conte Giacomo Leopardi*.⁴² Asimismo, a la par de la composición de las primeras *Operette* y la publicación de la obra antes citada, el poeta escribe el *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl’italiani* que permanecerá inédito hasta la mencionada edición de 1906. Entre los temas que aborda en dicho texto se encuentra el análisis de la sociedad de su tiempo y el de la “civilización”, el cual es clave para entender las razones de la infelicidad del hombre moderno.

En 1825 Leopardi realiza un viaje a Milán junto con el editor Stella; posteriormente se dirige a Bolonia, el 29 de septiembre, con la esperanza de ocupar un cargo administrativo, como secretario de la Accademia di Belle Arti, que no consigue. Sin embargo, logra conocer al editor Pietro Brighenti quien posteriormente publicaría algunas de sus obras. Contemporáneamente a tales acontecimientos, la carrera literaria del poeta de Recanati retoma su cauce cuando, a finales de ese año, termina la vulgarización del *Manuale* de Epitteto.

En Bolonia, Leopardi conoce al conde Carlo Pepoli, a quien dedica el canto que lleva su nombre y que publica en marzo de 1826. Entre diciembre del ’25 y enero del ’26 aparecen, en la publicación *Nuovo Ricoglitore* de Milán, los primeros idilios. Asimismo, el poeta trabaja, junto con el editor y amigo Antonio Fortunato Stella, en una edición de las obras de Cicerón y en el comentario al *Canzoniere* de Petrarca, obras que aparecen publicadas en junio del año en cuestión. En lo que respecta a su vida privada, en la misma

⁴² El orden en el que aparecen los primeros siete cantos en esta publicación es el mismo de la edición definitiva, con la diferencia de que el “Ultimo canto di Saffo” precede al “Inno ai Patriarchi” y la obra cierra con “Alla sua Donna”.

ciudad de Bolonia conoce a Teresa Carniani Malvezzi,⁴³ de quien se enamora sin ser correspondido. En noviembre regresa a la casa paterna.

Durante su estancia en Recanati, de noviembre de 1826 a abril de 1827, año en que regresa a Bolonia, compone el poema breve intitolado “Imitazione”, libre interpretación de la fábula “La feuille” de Antoine-Vincent Arnault,⁴⁴ que aparece en los fragmentos de los *Canti*. Los versos de esta obra, como metáfora de la vida de su autor en esas últimas fechas, hablan del vagabundeo de una pequeña hoja separada de la rama donde ha nacido:

Lungi dal proprio ramo,
povera foglia frale,
dove vai tu? Dal faggio
là dov’io nacqui, mi divise il vento.

(vv. 1-4, p. 209)

En 1827, en Milán, aparece la primera edición de las *Operette morali*, dirigida por el editor Stella, así como la *Crestomazia italiana*, antología de textos en prosa que el propio Leopardi selecciona de autores del siglo XIV al XVIII.⁴⁵ En abril, el poeta viaja a Bolonia donde conoce a Antonio Ranieri. El 20 de junio parte a Florencia, y ahí se encuentra con los miembros del Gabinetto Vieusseux,⁴⁶ a través del cual, en septiembre de dicho año, conoce a Alessandro Manzoni, de cuyo encuentro comenta a su padre en una carta del 8 de septiembre de 1827: “Tra’ forestieri ho fatto conoscenza e amicizia col famoso Manzoni di Milano, della cui ultima opera tutta l’Italia parla, e che ora è qui colla sua famiglia.” (p. 1348) A pesar de que en todo este tiempo tiene la oportunidad de viajar y por fin salir de Recanati, lugar asfixiante durante la primera etapa de su vida, no logra concretar los ideales forjados durante la estancia en la casa paterna; al contrario, como lo

⁴³ “Teresa Carniani Malvezzi, nata a Firenze nel 1785 e sposatasi sedicenne con il conte Francesco Malvezzi de’ Medici, amica e corrispondente di Vincenzo Monti, gentildonna dilettante di letteratura, poetessa desiderosa di trovarsi al centro dell’attenzione. [...] Aveva assunto il nome arcadico di Ipsinoe Cidonia e teneva un salotto ‘letterario’ a Bologna.” Giuseppe Bonghi, *op. cit.* p. 43.

⁴⁴ *Cfr.* Lucio Felici, nota introductoria a “Imitazione”, p. 209.

⁴⁵ Giuseppe Bonghi, *op. cit.*, p. 55.

⁴⁶ Lugar de reunión, creado por Giovan Pietro Vieusseux (1779-1863), donde se leían las principales publicaciones y se organizaban las discusiones entre los intelectuales de la época como Pietro Colletta, Alessandro Manzoni y Niccolò Tommaseo. *Cfr.* Remo Ceserani, Lidia De Federicis, “Appendice biografica”, *op. cit.*, p. 51.

comenta en la carta a Francesco Puccinotti el 16 de agosto de 1827, su salud empeora y lo desilusiona el ambiente que lo rodea:

Tu mi hai a perdonare il mio lungo silenzio, perch'io pochissimo posso scrivere, travagliato come sono da un'estrema debolezza [...] de' nervi degli occhi e della testa, la quale mi obbliga ad un ozio più tristo assai della morte. [...] Sono stanco della vita, stanco della indifferenza filosofica, ch'è il solo rimedio de' mali e della noia, ma che infine annoia essa medesima. (p. 1347)

A finales de 1827, se traslada a Pisa en donde vive hasta mediados del año siguiente. Después del tiempo transcurrido y los cuatro años en los que madura lo mejor de su prosa, vuelve a escribir poesía y de este modo comienza la travesía hacia los últimos años de vida en donde se observa un cambio importante en la forma y fondo de su poesía.

1.5 LOS ÚLTIMOS AÑOS DE VIDA

Uno de los primeros momentos de este período es la composición de los cantos “Scherzo”, “A Silvia” e “Il risorgimento” en los primeros meses de 1828. Junto a éstos, la carta a Paolina del 2 de mayo testimonia el regreso al género de la poesía “con quel mio cuore d'una volta”. (p. 1363) Ese año su estado de salud se agrava, por lo que no puede viajar a lugares fríos, situación que le impide visitar Recanati cuando muere de tisis su hermano Luigi, de veinticinco años. También, por razones físicas, rechaza la oferta que se le hace de dar clases de filología en la universidad de Bonn.

En junio parte hacia Florencia, donde permanece hasta noviembre, cuando regresa a Recanati. El periodo que comprende la estancia en la casa paterna alimenta el deseo de salir, quizá para siempre, de dicho lugar. Así lo expresa en una carta dirigida a Adelaide Maestri, el 31 de diciembre de 1828: “Quanto a Recanati, vi rispondo ch'io ne partirò, ne scapperò, ne fuggirò subito ch'io possa; ma quando potrò? Questo è quello che non vi saprei dire. [...] La mia intenzione non è di star qui, dove non veggo altri che i miei di casa, e dove morrei di rabbia, di noia e di malinconia”. (p. 1378)

A mediados de 1829 escribe “Le ricordanze”, “Il sabato del villaggio” y “La quiete dopo la tempesta”. Su salud física y emocional se agrava por el malestar en los ojos que perjudica su rutina de trabajo, y por la partida de su hermano Carlo, quien desposa a una

mujer no aceptada en la casa Leopardi y con quien se muda a casa de sus suegros. Este hecho hace que pierda a quien, junto con Paolina, era la persona más cercana, su confidente y compañero.

A inicios de 1830 Leopardi no logra obtener un premio en un concurso organizado por la Accademia della Crusca cada cinco años. En esa ocasión participa con las *Operette morali*, pero sólo obtiene un voto quizá de alguno de sus amigos del Gabinetto Vieusseux. Sin embargo, ve una posibilidad de independizarse económicamente cuando, en una carta que le envía el historiador Pietro Colletta el 23 de marzo, se le ofrece la oportunidad de trasladarse a Florencia, gracias al auspicio de sus *amici di Toscana*, quienes le facilitan una pensión mensual suficiente para poder vivir por cuenta propia. En abril de 1830 deja para siempre el “loco natio” y termina el “Canto notturno di un pastore errante dell’Asia”.

A inicios de mayo, en un breve periodo (siete días), hace una escala en Bolonia, para después dirigirse a Florencia. Ese mismo año, a través de su amigo Alessandro Poerio, Leopardi conoce el *salotto* de Fanny Targioni Tozzetti, de quien se enamora; pero de nuevo es rechazado. Este fracaso amoroso inspira las obras “Il pensiero dominante” y “Aspasia”, que complementan, junto con “Amore e Morte”, de 1832, el ideal amoroso construido en el “Ciclo di Aspasia”.

En 1831 se le presenta la posibilidad de ocupar un puesto como representante de la Asamblea de Bolonia, sin embargo, debido a que ese año los austriacos ocupan esa zona, el nombramiento se cancela. En ese mismo año se publican sus *Canti* con la dedicatoria “Agli amici suoi di Toscana”, escrita a finales del año anterior, en donde el autor, con un tono triste debido a las constantes molestias físicas, confiesa: “Non mi so più dolere, miei cari amici; e la coscienza che ho della grandezza della mia infelicità, non comporta l’uso delle querele. Ho perduto tutto: sono un tronco che sente e pena”. (p. 219) En octubre, el poeta viaja a Roma junto con su amigo Antonio Ranieri quien, a su vez, visita a su amante Maria Maddalena Pelzet, actriz famosa de una compañía de teatro llamada Mascherpa. Finalmente se establecen en vía Condotti.

Al año siguiente se dirigen a Florencia, y en mayo Leopardi escribe el “Dialogo d’un venditore di almanacchi e di un passeggiere” y el “Dialogo di Tristano e di un

amico”. Asimismo compone el canto “Consalvo” y la última página del *Zibaldone*, eterna huella de su pensamiento, con la fecha 4 de diciembre de 1832, en donde resume la verdad acerca del hombre: “Due verità che gli uomini generalmente non crederanno mai: l’una di non saper nulla, l’altra di non esser nulla. Aggiungi la terza, che ha molta dipendenza dalla seconda: di non aver nulla a sperare dopo la morte”.⁴⁷ De esta obra, Antonio Ranieri recaba los *Pensieri*, publicados en 1845.

En 1833, siempre con Antonio Ranieri, parte de nuevo hacia Florencia y después a Roma, donde los dos permanecen por breve tiempo, y finalmente a Nápoles. Allí decide vivir con el apoyo económico de su familia y asistido por Paolina, la hermana de su compañero de viaje. Ese mismo año compone el canto, perteneciente al “Ciclo di Aspasia”, más doloroso, por proclamar el desencanto del amor y del mundo, “A se stesso”. Al año siguiente se publica una segunda edición de las *Operette* con el editor Guglielmo Piatti; en los meses finales escribe la “Palinodia al marchese Gino Capponi” y continúa trabajando con los *Paralipomeni della Batracomiomachia*, obra cuya elaboración había iniciado en 1831.

En 1835, en Nápoles, aparecen las nuevas ediciones de los *Canti* y de las *Operette morali*, mismas que secuestra el gobierno borbónico en 1836, hecho que Leopardi reporta en la carta dirigida a Luigi de Sinner el 22 de marzo de 1836, en la que, además, el autor expresa su desagrado por la suspensión de sus obras: “L’edizione delle mie *Opere* è sospesa, e più probabilmente abolita, dal secondo volume in qua, il quale ancora non si è potuto vendere a Napoli pubblicamente, non avendo ottenuto il *publicetur*. La mia filosofia è dispiaciuta ai preti, i quali e qui ed in tutto il mondo, sotto un nome o sotto un altro, possono ancora e potranno eternamente tutto.” (p. 1441)⁴⁸ No obstante, el editor Saverio Starita acuerda con Leopardi la publicación, en los meses siguientes, de todas sus obras en seis volúmenes. A finales del ’35 compone “Sopra un basso rilievo antico sepolcrale, dove una giovane morta è rappresentata in atto di partire, accomiatandosi dai

⁴⁷ *Zib.* 16 de septiembre de 1832, vol. II, p. 1188.

⁴⁸ En relación con la frase citada, respecto a las autoridades eclesiásticas, Walter Binni, en “La conclusione etico-poetica dell’esperienza leopardiana”, *op. cit.*, p. 155, comenta que es una frase triste y desesperanzadora.

suoi” y “Sopra il ritratto di una bella donna scolpito nel monumento sepolcrale della medesima”. Asimismo, elabora, en terza rima, “I nuovi credenti”, uno de los pocos poemas que no pertenecen a los *Canti*.

En 1836, escapando de una epidemia de cólera, se muda a Villa Ferrigni, en las afueras de Nápoles, a la casa del cuñado de Ranieri, junto a su amigo y a la hermana de éste, y compone “La ginestra o il fiore del deserto” e “Il tramonto della luna”. En estos últimos momentos Leopardi, no obstante que el encierro en el lugar natal, la vida insufrible y la condición de salud le provocaran el deseo de fuga y de no regresar, aún quiere estar cerca de los suyos, incluso como un último deseo antes de morir; tal como lo expresa en la carta del 27 de mayo del '37, a su padre: “Bacio le mani ad ambedue [Monaldo y Adelaide] [...], abbraccio i fratelli, e prego loro tutti a raccomandarmi a Dio accioché dopo ch'io gli avrò riveduti una buona e pronta morte ponga fine ai miei mali fisici che non possono guarire altrimenti.” (p. 1445) La razón por la que el poeta no visita a su familia en Recanati se debe principalmente a las epidemias de cólera que se desatan en Nápoles.

Leopardi muere en Nápoles el catorce de junio de 1837 debido al cólera.⁴⁹ El amigo y compañero Antonio Ranieri logra salvar de la fosa común los restos del poeta para depositarlos en la iglesia de San Vitale, en donde sobre su lápida se lee la siguiente inscripción: AL CONTE GIACOMO LEOPARDI RECANATESE FILOLOGO AMMIRATO FUORI D'ITALIA SCRITTORE DI FILOSOFIA E DI POESIE ALTISSIMO DA PARAGONARE SOLAMENTE COI GRECI CHE FINÌ DI XXXIX ANNI LA VITA PER CONTINUE MALATTIE MISERRIMA FECE ANTONIO RANIERI PER SETTE ANNI FINO ALLA ESTREMA ORA CONGIUNTO ALL'AMICO ADORATO MDCCCXXXVII.

⁴⁹ Leopardi hace referencia a las circunstancias en las que se encuentra Nápoles por la emergencia sanitaria, a raíz de la epidemia de cólera, en las cartas a Luigi de Sinner, antes citada, a Monaldo Leopardi (11 de diciembre de 1836) y a Antonietta Tommasini (15 de mayo de 1837), *Cfr.* pp. 1440-1443.

Capítulo segundo

Características generales de los *Canti*

Giacomo Leopardi demuestra su esplendor poético en el género de la canción. La particularidad de su poesía se basa en que, contrariamente a la tradición de la literatura medieval italiana y de Petrarca, en los *Canti* leopardianos las estancias son unitarias y el esquema de rimas no se repite.¹ El poeta compendia en dicha obra los distintos temas recurrentes en su literatura, y el orden en que coloca los poemas que la conforman manifiesta un proceso ideológico que encuentra su punto cumbre en “La ginestra o il fiore del deserto”: último en la colocación, pero no en la composición, lo que demuestra que el autor quiso ordenar su material poético de manera específica y significativa.

Los 34 cantos contenidos en el poemario² representan el recorrido desde la experiencia patriótica, desde el empeño civil por rescatar el presente tomando como base el ejemplo moral de una edad antigua idealizada, hasta la toma de conciencia de una verdad más profunda y universal que encuentra su origen en el desengaño personal del poeta, quien se centra en su propio yo y en su infelicidad; al mismo tiempo, devela la contingencia de la vida humana universal y la poca importancia que ésta tiene para la Naturaleza. Este ciclo ideológico culmina con el ejemplo moral de la retama, símbolo de la solidaridad que el hombre debe tener, conociendo el mal común, en tanto que la humildad de dicha flor asume la presencia terrenal del sufrimiento y la condena a la muerte; por ende, los humanos, en un solo frente, deben luchar en contra de su creadora la Naturaleza, enemiga causante del padecer humano.

¹ En la canción petrarquista cada estancia se subdivide en *fronte* y *sirma*, con un juego de rimas y longitud de versos (heptasílabos y endecasílabos) diferente; dicho esquema se repite idéntico en cada estancia. En el canto leopardiano, cada estancia tiene un juego de rimas diferente del que la precede e, incluso, algunos cantos carecen de división en estancias.

² Los “*frammenti*” no son tomados en cuenta por desprenderse del ciclo ideológico que se desarrolla en el resto de la obra.

Los *Cantos*, en su evolución desde las consideraciones sobre la patria y la propia infelicidad del poeta, llegan a presentar una faceta centrada en reflexiones filosóficas que representan el equilibrio entre la experiencia del sufrimiento, reportada por Leopardi en cada canto, y la creación de una teoría existencial que compete al hombre en general, cuyo ejemplo recae en el “Canto notturno di un pastore errante dell’Asia”, poema que inaugura el periodo filosófico de dicho desarrollo ideológico. Situado en el número 23 de los *Canti*, casi a la mitad del ciclo propiamente “filosófico”, el canto dedicado al pastor errante es la frontera entre la poesía “vivencial”, anclada en los recuerdos, sensaciones y desamores del autor de Recanati, y la poética centrada en la reflexión del hombre como parte de un sistema de destrucción y renovación constante, dominado por sus deseos continuamente frustrados, al tiempo de estar encerrado en su pequeño mundo en el que se cree motor del progreso histórico y creador de nuevos instrumentos científicos y racionales que llevarán a buen término la vida humana. Es el último poema en que Leopardi habla no con su voz, sino con la voz de un ser simbólico, para conferir universalidad a sus palabras y conceptos.

A partir de este instante, el poeta de Recanati se dedicará a desmentir a la sociedad de su tiempo y construir una nueva visión de la historia del hombre (que en parte había esbozado en el “Inno ai Patriarchi”) que desembocará en demostrar el poder absoluto y ciego que gobierna la vida en el mundo, centrado en la imagen del *sterminator* Vesubio.

Debido a este trayecto ideológico, es indispensable, entonces, hacer un recorrido por cada uno de los cantos que componen la obra cumbre leopardiana, atendiendo al orden que el autor dispuso y a la etapa del pensamiento que representan, para crear una visión lo más amplia posible del proyecto y del mensaje que los *Canti* han dejado para las generaciones postreras, y destacar la importancia ideológica de la obra que nos proponemos analizar a detalle.

En “All’Italia” (1818, pp. 68-72),³ el primero y más importante de los cantos patrióticos, la remembranza de la gloria antigua se presenta como el medio para rescatar a la Italia presente. La primera estrofa la describe con elementos de aquel pasado ejemplar, pero sumergida en el abandono:

O patria mia, vedo le mura e gli archi
e le colonne e i simulacri e l’erme
torri degli avi nostri,
ma la gloria non vedo

(vv. 1-4)

En los versos 2 y 3, que ligan el presente con el pasado, las “erme torri degli avi nostri” remiten a la soledad y al vacío que dejaron, una vez marchados, los “avi”, es decir, los antiguos romanos. En los versos 5 y 6 se reafirma más explícitamente la idea de esta gloria ausente: “non vedo il lauro e il ferro ond’eran carchi / i nostri padri antichi”. Esta ausencia convierte a la nación en indefensa, “inerme” (v. 6). La patria en este canto se describe mediante el uso de una prosopopeya, pues a partir del sexto verso es representada como una mujer herida:

Or fatta inerme,
nuda la fronte e nudo il petto mostri.
Oimè quante ferite,
che lividor, che sangue! oh qual ti veggio,
formosissima donna!”

(vv. 6-10)

La Italia de Leopardi yace como una “povera ancella” (v. 24); mientras que antes había sido “donna”, en el sentido etimológico de “dueña” o “señora”, en el presente del autor se ha convertido en esclava.

El patriotismo leopardiano se descubre como una invitación a defender la patria traicionada y olvidada por sus hijos. A partir del verso 25 la sociedad contemporánea es descrita, mediante el uso de preguntas retóricas, como la que ha abandonado su patria y la

³ Los *Canti* y otras obras leopardianas aquí citadas, con excepción del *Zibaldone di pensieri*, pertenecen a Giacomo Leopardi, *Tutte le poesie e tutte le prose*, ed. de Lucio Felici y Emanuele Trevi, Roma, Newton & Compton, 2005; por lo que, en adelante, se indicarán las páginas en que se encuentra el canto examinado y, si se trata de otro texto del mismo autor, se agregará el título en la referencia correspondiente.

ha reducido a tan bajo sitio, sin valor de luchar por el suelo nativo:

Perché, perché? dov'è la forza antica,
dove l'armi e il valore e la costanza?
chi ti discinse il brando?
chi ti tradì? qual arte o qual fatica
o qual tanta possanza
valse a spogliarti il manto e l'auree bende?
come cadesti o quando
da tanta altezza in così basso loco?
nessun pugna per te? non ti difende
nessun de' tuoi?

(vv. 28-37)

Leopardi, sobre todo en los versos 36 y 37, anticipa la que será una continua queja y una denuncia respecto al abandono en que su patria ha quedado; el presente ha olvidado el valor cívico de defenderla, ya que sus habitantes no pelean más por conservar la gloria pasada. Para la voz poética, el sacrificio de la propia vida es ejemplo de heroísmo:

L'armi, qua l'armi, io solo
combatterò, procomberò sol io.

(vv. 37-38)

El verbo “procombere”, colocado en el último verso citado, intensifica el tema de la lucha hasta llevarla al límite de la inmolación, pues no se trata de una simple muerte, sino de una muerte gloriosa, a la cual se invita a los italianos; es decir, existe la esperanza de rescatar el presente:⁴

Dammi, o ciel, che sia foco
agli italici petti il sangue mio.

(vv. 38-39)

Los soldados italianos, en este canto, no luchan por la propia tierra, sino por defender una nación extranjera. Este hecho hace referencia a la campaña napoleónica en Rusia, en donde tropas reclutadas en Italia combaten en nombre de Francia:

⁴ Cfr. Umberto Bosco, “Il titanismo”, *Titanismo e pietà in Giacomo Leopardi e altri studi leopardiani*, Roma, Bonacci, 1995, p. 10.

A che pugna in quei campi
l'itala gioventude? O numi, o numi:
pugnan per altra terra itali acciari.

(vv. 51-53)

El hecho de que estos combatientes luchen en favor de una nación extranjera, no les permite, a los sacrificados, morir gloriosamente por la propia nación:

Oh misero colui che in guerra è spento,
non per li patrii lidi e per la pia
consorte e i figli cari,
ma da nemici altrui
per altra gente, e non può dir morendo:
alma terra natia
la vita che mi desti ecco ti rendo.

(vv. 54-60)

En los últimos dos versos de la estrofa aparece el eco de la voz poética que antes había ofrecido luchar sola por defender la patria, sin importarle morir. Este mensaje resalta la importancia que tiene el reencontrar en el ciudadano italiano la herencia del hombre antiguo. Esta misma idea se traza en la parte final del *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, en donde el autor asegura que sus contemporáneos aún conservan la sangre de aquellos hombres que hicieron grande el suelo nativo.⁵

A partir de la segunda estrofa, el autor se adentra completamente en la edad clásica para llegar al momento de la batalla de los trescientos espartanos en contra del ejército de Jerjes. Este acontecimiento es punto de referencia para descubrir el ideal que quiere ensalzar el poeta. Los griegos antiguos conforman la sociedad modelo que aparece en "All'Italia". El poeta Simónides se convierte en emisario del patriotismo a través de su epigrama, retomado por Diódoro y del cual Leopardi abreva para construir su propio canto; así es como lo declara en la carta dirigida a Vincenzo Monti.⁶ La lucha emprendida por los trescientos hombres, comandados por Leónidas, en contra de los persas, entraña un patriotismo ligado, además, a la religiosidad de la antigua cultura griega. Leopardi

⁵ Cfr. *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, p. 996.

⁶ Cfr. "Carta dedicatoria a Vincenzo Monti (1818)," *Dedicatorie delle Canzoni*, pp. 219-220.

entendió el misticismo de los espartanos mediante la analogía entre los guerreros muertos en batalla y los mártires:

La costanza dei trecento alle Termopile e in particolare di quei due che Leonida voleva salvare, e non consentirono ma vollero evidentemente morire, come anche la solita gioia delle madri o padri Spartani (ma è più notevole delle madri) in sentire i loro figliuoli morti per la patria, è similissima anzi egualissima a quella dei martiri e in particolare di quelli che potendo fuggire il martirio non vollero assolutamente, desiderandolo come gli Spartani desideravan di cuore di morire per la patria.⁷

El verso “la vostra tomba è un’ara” (v. 125) es la base ideológica más importante; el sacrificio de la propia vida es un acto heroico que permanece en la memoria colectiva e inmortaliza el patriotismo de los antiguos héroes griegos:

La vostra tomba è un’ara; e qua mostrando
verran le madri ai parvoli le belle
orme del vostro sangue.

(vv. 125-127)

La Italia que desea Leopardi es la Grecia heroica de la antigüedad. El estado tan decadente en el que se encuentra su propia nación lo hace abandonarla desde la primera estrofa y, en un afán por rescatar los valores perdidos e inculcarlos de nueva cuenta en la sociedad de su tiempo, el poeta encuentra refugio en el deseo de pertenecer a esa antigua gente:

Deh foss’io pur con voi qui sotto, e molle
fosse del sangue mio quest’alma terra.

(vv. 132-133)

En el canto “Sopra il monumento di Dante” (1818, pp. 73-78), el contraste pasado-presente continúa. A manera de extensión de “All’Italia”, aparecen los primeros versos del segundo canto:

⁷ Giacomo Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, s.f., ed. de Anna Maria Moroni, Milano, Mondadori, 2010, vol. I, p. 47. En adelante, como todas las citas de esta obra pertenecen a la misma edición, sólo se agregará la fecha, volumen y página.

Perché le nostre genti
pace sotto le bianche ali raccolga,
non fien da' lacci sciolte
dell'antico sopor l'itale menti
s'ai patrii esempi della prisca etade
questa terra fatal non si rivolga

(vv. 1-6)

Es notable el cambio estilístico de este segundo poema patriótico. En contraste con “All’Italia”, se observan versos cuyo registro es más complejo estructuralmente; lo que será una constante en la poesía del Leopardi maduro (especial atención, por ejemplo, merece “Perché” latinismo que vale “nonostante che”, que aparecerá, de igual modo, en el primer verso de “Alla primavera”, uno de los cantos más complejos). El mensaje sigue siendo la invitación al pasado para cambiar el presente. Tanto éste como el anterior canto se nutren de un hecho o un personaje que da las bases para reconstruir la memoria perdida por los ciudadanos. En este caso, el autor sustituye a Simónides por Dante.

Como bien lo señala el título, el tema central es la evocación del pasado con motivo de la construcción de un monumento a Dante en Florencia, ciudad que remite necesariamente al autor de la *Commedia*, sepultado en Ravena.⁸ Florencia no contaba con una huella física del poeta que sirviera de recordatorio para el extranjero cuando visitara Florencia. Por ello, en los siguientes versos se parafrasea una parte del manifiesto para la erección de dicha obra:⁹

D'aria e d'ingegno e di parlar diverso
per lo toscano suol cercando gia
l'ospite desioso
dove giaccia colui per lo cui verso
il meonio cantor non è più solo.

(vv. 18-22)

⁸ Cfr. vv. 23-26.

⁹ Cfr. Lucio Felici, nota aclaratoria a los vv. 18-22, p. 74.

Como se observa, existe en ambos cantos patrióticos un deseo de trascendencia, que es uno de los rasgos distintivos de la obra leopardiana. Asimismo, el yo poético se rebela ante un presente situado entre las ruinas que la historia ha dejado en el suelo italiano. Esta lucha en contra de lo que irremediablemente vencerá es, como lo señala Umberto Bosco, la esencia del titanismo leopardiano.¹⁰ Frente a la gloria que merece ser recordada y revivida por los ciudadanos, se contraponen una falsa pacificación promulgada por el Congreso de Viena (1814-1815) y referida en los dos primeros versos (“Perché le nostre genti / pace sotto le bianche ali raccolga”), pues la verdadera paz se obtiene al renunciar a la lucha en tierras extranjeras y al defender a la patria de los invasores que, como Napoleón, al llevarse a Francia obras arqueológicas y artísticas, la han ultrajado.¹¹

Todos hechos que Dante no presenci6:

Beato te che il fato
a viver non dann6 fra tanto orrore;
che non vedesti in braccio
l'itala moglie a barbaro soldato;
non predar, non guastar cittadi e colti
l'asta inimica e il peregrin furore;
non degl'itali ingegni
tratte l'opre divine a miseranda
schiavitudo oltre l'alpe

(vv. 103-111)

La renuncia a la situaci6n del presente en el que Leopardi vive, paulatinamente se convierte en un pesimismo hist6rico. El detonante de tal estado es, sin duda, el recuerdo del pasado glorioso. Para Leopardi, no existe nada que pueda mitigar ese dolor:

Perch6 venimmo a s6 perversi tempi?
perch6 il nascer ne desti o perch6 prima
non ne desti il morire,

¹⁰ Umberto Bosco se6ala: “Il Leopardi si pone come accusatore del cielo e del mondo, cio6 della Storia: conosce il cammino della Storia, ma non ne prende atto, non l'accetta, in nome d'un ‘diritto’ di gloria superiore alla storia stessa. Un primo impennarsi di fronte alla realt6”, *op. cit.*, p. 10.

¹¹ El despojo de las obras artísticas y arqueol6gicas es, junto con la Paz de Campoformio, con la cual Austria reconoce la Rep6blica Cisalpina y a cambio obtiene mano libre sobre el V6neto y la Damalzia, uno de los hechos m6s dolorosos que permanecen en el recuerdo de los ciudadanos italianos y de escritores como Ugo Foscolo. *Cfr.* Remo Ceserani, Lidia De Federicis, *Il materiale e l'immaginario*, vol. 4.1. Ottocento, Torino, Loescher, 2002, p. 5.

acerbo fato?
[...]
di null'aita
e di nullo conforto
lo spietato dolor che la stracciava
ammollir ne fu dato in parte alcuna

(vv. 120-123, 126-129)

Sin embargo, la desesperanza es una forma de consuelo, ya que el no esperar nada asegura no desear nada más y, por tanto, sufrir menos:

Anime care,
bench'infinita sia vostra sciagura,
datevi pace; e questo vi conforti
che conforto nessuno
avrete in questa o nell'età futura.

(vv. 162-166)

El pesimismo señalado se esclarece aún más en los versos citados, pues en el recorrido de los dos primeros cantos patrióticos se observa una fuga hacia el pasado para reconfigurar el presente mediante la educación de los jóvenes con los antiguos valores (característica más ampliamente desarrollada en “Nelle nozze della sorella Paolina” y “Ad un vincitore nel pallone”); luego, la ruina moral que el poeta encuentra al regresar al tiempo presente lo desconsuela y le hace perder las esperanzas de mejorar el futuro. Algunos años más tarde, Leopardi amplía esta idea en el *Zibaldone*:

L'uomo senza speranza non può assolutamente vivere. [...] La disperazione medesima contiene la speranza, non solo perchè resta sempre nel fondo dell'anima una speranza, un'opinione direttamente o quasi direttamente, ovvero obliquamente contraria a quella ch'è l'oggetto della disperazione; ma perchè questa medesima nasce ed è mantenuta dalla speranza o di soffrir meno col non isperare nè desiderare più nulla; e forse anche con questo mezzo, di goder qualche cosa; o di esser più libero e sciolto e padrone di sé, e disposto ad agire a suo talento, non avendo più nulla da perdere, più sicuro, anzi totalmente [...] sicuro in mezzo a qualunque futuro caso della vita. (Agosto de 1821, vol. II, pp. 546-547)

Como lo afirma Leopardi en este pasaje, la desesperanza es una forma de liberación, ya que se puede actuar con plena libertad y seguridad de sí mismo en cualquier instante, incluso en el momento de decidir sobre la propia vida. Ésta es una característica definida

en cantos posteriores, como en “Bruto minore”. Las bases sobre las cuales se parte para tal aseveración germinan en los cantos patrióticos.

En el caso de “Ad Angelo Mai quand’ebbe trovato i libri di Cicerone della Repubblica” (1820, pp. 79-85), el descubrimiento de la obra de Cicerón es el punto de partida para hablar de los personajes ilustres italianos. En las primeras estrofas, es el mismo motivo de los anteriores cantos, sin embargo, esta vez la voz poética pone el énfasis en la sociedad cuya indiferencia se hereda a las futuras generaciones:

Anime prodi
ai tetti vostri inonorata, immonda
plebe successe; al vostro sangue è scherno
e d’opra e di parola
ogni valor; di vostre eterne lodi
né rossor più né invidia; ozio circonda
i monumenti vostri

(vv. 38-44)

Resulta importante observar los versos de la tercera estrofa, ya que develan un tema trascendental de la poética leopardiana. Para el autor de los *Canti*, los antiguos estaban en estrecha relación con la Naturaleza, pues ésta era parte de la vida común de los hombres, aunque no revelara sus reglas ocultas, como la ciencia ha querido hacerlo; por ende, las ilusiones, las pasiones y la imaginación eran una característica intrínseca en estos hombres míticos:

I vetusti divini, a cui natura
parlò senza svelarsi

(vv. 53-54)

A través de estos versos se manifiesta la génesis de la infelicidad del hombre moderno, el cual, a partir de su alejamiento de aquella Natura benigna, entra en un estado de filosofía donde merma la imaginación e impera un estado de análisis racional de la vida, lo que propiciará que lo único que se descubra es que la vida no tiene una razón de

ser, porque la contingencia de las criaturas les resta importancia, ya que sólo cumplen con un ciclo de producción y destrucción natural. Esta idea, que alcanzará una mayor profundidad en cantos posteriores, está presente en los siguientes versos:

A noi le fasce
cinse il fastidio; a noi presso la culla
immoto siede, e su la tomba, il nulla.

(vv. 73-75)

De aquí en adelante se presenta una serie de personajes históricos que sirven como emblema del patriotismo leopardiano, el cual gira en torno a la búsqueda de identidad en el pasado para reconstruir el presente; estos hombres ilustres revelan el conocimiento del mundo en distintas formas; lo que reduce la riqueza que significa el imaginarlo.

Por ejemplo, con Cristóbal Colón, navegante que descubrió lo que para muchos estaba oculto, el hombre pudo darse cuenta de que el conocimiento de la realidad despoja a la imaginación de su capacidad creativa; es decir, el paso de la ignorancia a la razón implica el reemplazo de la imaginación por el conocimiento, con una restricción de horizontes:

ma conosciuto il mondo
non cresce, anzi si scema e assai più vasto
l'etra sonante e l'alma terra e il mare
al fanciullin, che non al saggio, appare.

(vv. 87-90)

La idea subyacente en estos versos es la pérdida: el hombre *pierde* gran parte del mundo *posible* al cambiarlo por el mundo *conocido*. La imaginación se reduce al darle forma al mundo real. Otra ausencia es la de las ilusiones como el amor, cuyo drama recae en la vida de Torquato Tasso:

Amore,
amor, di nostra vita ultimo inganno,
t'abbandona. Ombra reale e salda
ti parve il nulla, e il mondo
inabitata piaggia.

(vv. 128-131)

Asimismo, la figura de Vittorio Alfieri representa la ilustre edad desaparecida. Conforme la voz poética se aleja de ese mundo antiguo, se conforma sólo en un recuerdo lejano, se va cayendo en una realidad vacía, indiferente y sin valores. Leopardi se aferra a la remembranza ya no con esperanza de cambio, sino como asidero que lo rescate de la ruina presente.

En “Nelle nozze della sorella Paolina” (1821, pp. 86-89) y “A un vincitore del pallone” (1821, pp. 90-92), se parte de la realidad tan despreciada para, de nuevo, tratar de transformarla. Sin embargo, en estas obras el patriotismo deviene en el desconsuelo que provoca el fracaso del proyecto inicial. Si se pretende cambiar el modo de vida, es necesario desaparecer el sentimiento de *noia* mediante una vida activa, pero esto implica sufrimiento, pues, como se observa en el mensaje subyacente del heroísmo leopardiano, la gloria es una condena a la soledad. Dice el poeta a su hermana Paolina:

O miseri o codardi
figliuoli avrai. Miseri eleggi. Immenso
tra fortuna e valor dissidio pose
il corrotto costume. Ahi troppo tardi,
e nella sera dell'umane cose,
acquista oggi chi nasce il moto e il senso.

(vv. 16-21)

El irremediable sufrimiento es víctima del olvido, pero la virtud humana es apreciada una vez que quien la posee ha muerto:

che di fortuna amici
non crescano i tuoi figli, e non di vile
timor gioco o di speme: onde felici
sarete detti nell'età futura:
poiché (nefando stile,
di schiatta ignava e finta)
virtù viva sprezziam, lodiamo estinta.

(vv. 24-30)

La lucha constante del patriotismo leopardiano, desarrollada a través de la dicotomía entre presente y pasado, con sus respectivos contrastes, es, ante todo, en contra de la historia; el hombre debe rebelarse contra las circunstancias en las que el destino lo ha puesto. Esta idea, contradiciendo la postura que el autor tiene, se relaciona con el espíritu renovador del Romanticismo, el cual, además, apela a una participación activa del escritor en relación con su entorno.¹² Esto es lo que hace Leopardi en un primer momento; sin embargo, cuando cae atrapado por una realidad de la que ya no puede escapar si no es mediante el recuerdo de una gloria que jamás volverá, esboza, como consecuencia de este primer impulso patriótico, el contraste entre la ilusión, que viene a completar su universo literario y moral clasicista, y la realidad, dominada por la certeza de no poder alcanzar la felicidad en el mundo.¹³

En “Bruto minore” (1821, pp. 93-98), Leopardi recurre, como en los anteriores poemas patrióticos, al recuerdo de un pasado glorioso; sin embargo, en este caso, además de centrarse en una sola persona que sirve como ejemplo moral, en la figura del héroe que conjuró la muerte de César y murió suicidándose al ver su batalla perdida, el poeta comienza a agregar particularidades de lo que será un tema recurrente en su pensamiento futuro, en este caso introduce el tema de la infelicidad como un destino inevitable, y las distintas formas en las que se asume, como la privación de la propia vida, que se convierte en una expresión de rebeldía contra el hado; es decir, al igual que en los poemas patrióticos, en donde el despojo y la ruina italianos eran un enemigo contra el que el hombre necesitaba luchar, Bruto, carente de toda ilusión y abandonado a la desesperanza, ya que encuentra su patria derrotada, decide realizar un acto de valor, quitándose la vida:

Poi che dilvelta, nella tracia polve
giacque ruina immensa

¹² Cfr. Ferdinando Giannesi, “L’apparente e illusorio antiromanticismo del Leopardi”, *Letteratura italiana. Le correnti*, Milano, Goliardica, 1958, pp. 627-628. La idea de una literatura activa, en el sentido de que sea capaz de adquirir un compromiso con su tiempo, es una característica ideológica del periodo de la *Restaurazione*.

¹³ Cfr. *ibidem*, p. 630.

l'italica virtude,
[...]
sudato, e molle di fraterno sangue,
Bruto per l'atra notte in erma sede,
fermo già di morir, gl'inesorandi
numi e l'averno accusa,
di feroci note
invan la sonnolenta aura percote.

(vv. 1-3, 10-15)

Hay que resaltar, en los versos citados, la posición de Bruto respecto a su entorno. La voz poética, “in erma sede”, es decir, solitaria, no sólo porque la batalla lo ha dejado sin aliados, sino además porque, en medio de la oscuridad, no vislumbra una posible victoria, responde en modo violento, con “feroci note”, en vano, pues esta reacción no repercute en lo más mínimo en la realidad. Este último verso, al señalar que el sufrimiento humano no tiene importancia alguna en la tierra, anuncia los daños irreparables de la vida (“necessarii danni”), frente a los que el hombre común (“plebeo”) se deja vencer:

Preme il destino invitto e la ferrata
necessità gl'infermi
schiavi di morte: e se a cessar non vale
gli oltraggi lor, de' necessarii danni
si consola il plebeo.

(vv. 31-35)

Sin embargo, para el hombre valeroso, las calamidades son una guerra contra la que se debe luchar, no obstante la derrota que se anuncia, e incluso sonreír descaradamente ante el fatal destino:

Guerra mortale, eterna, o fato indegno,
teco il prode guerreggia,
di cedere inesperto; e la tiranna
tua destra, allor che vincitrice il grava
indomito scrollando si pompeggia,
quando nell'alto lato
l'amaro ferro intride,
e maligno alle nere ombre sorride.

(vv. 38-45)

Esta batalla perdida, como lo aclara Umberto Bosco, es una victoria, pues el afrontar el destino, al contrario de resignarse a él, es una muestra de valor: “L’uomo superiore si ribella al destino: non potendo più fare altro si uccide, e con ciò diventa vincitore nell’atto stesso d’esser vinto”.¹⁴

En la parte final del canto se construye un notable contraste, pues, aunque heroica, la vida humana es insignificante para la Naturaleza, cuyo ciclo vital (“legge arcana”) se desarrolla a pesar de los actos humanos, pues éstos no inciden en el ciclo vital. Por ello, el héroe es libre de decidir sobre su propio destino, lo único que lo diferencia de los animales, de las “fortunate belve”, es su razonamiento sobre la infelicidad, pues, a diferencia de la voz poética, ellas no sienten culpa, al no ser conscientes del bien ni del mal; por ello, desconocen las reglas morales que rigen el modo en cómo se debe asumir la propia existencia y los males que aquejan al hombre ensimismado en su dolor:

Di colpa ignare e de’ lor proprii danni
le fortunate belve
serena adduce al non previsto passo
la tarda età. Ma se spezzar la fronte
ne’ rudi tronchi, o da montano sasso
dare al vento precipiti le membra,
lor suadesse affanno;
al misero desio nulla contesa
legge arcana farebbe
o tenebroso ingegno.

(vv. 61-70)

En este canto se observa la vana esperanza que no promete ninguna felicidad a Bruto; es por ello que decide desaparecer en el olvido, pidiéndole al viento que se lleve su memoria y nombre:

A me dintorno
le penne il bruno augello avido roti;
prema la fera, e il nembo

¹⁴ Umberto Bosco, “Il titanismo”, *op. cit.*, p. 16.

tratti l'ignota spoglia;
e l'aura il nome e la memoria accoglia.

(vv. 116-120)

El pasado mítico en la mentalidad del poeta, como se empieza a observar en “Bruto minore”, se reconfigura como materia prima que él reconstruye literariamente para sentar las bases de su ideología.

En “Alla Primavera o delle Favole antiche” (1822, pp. 99-103) se busca, mediante la pregunta “Vivi tu, vivi, o santa / natura?” (vv. 20-21), la antigua existencia de una Naturaleza viva, benigna y hogar de dioses, cuya muerte dio paso a una *Natura matrigna*, alejada e indiferente al sufrimiento humano.

En los primeros versos se destaca la tristeza del presente; sin embargo, el adverbio “forse” introduce la esperanza de que, como lo señalan los antiguos mitos, exista todavía el lazo que une a los hombres y los dioses, a pesar de que el humano haya conseguido la luz negra del conocimiento científico que alimenta su razón, lo despoja de las ilusiones y le impide ver a la Naturaleza como divinidad. En este sentido, se hace referencia al mito de Prometeo quien dona el fuego a los hombres; sin embargo, este fuego “negro” es el que ilumina con su luz la verdad:

forse alle stanche e nel dolor sepolte
umane menti riede la bella età,
cui la sciagura e l'atra
face del ver consunse
innanzi tempo?

(vv. 10-14)

La Naturaleza que se añora es la benigna, cuyo mundo es hogar de divinidades que, a su vez, fueron compañeras del ser humano en la vida terrenal:

Già di candide ninfe i rivi albergo,
placido albergo e specchio
furo i liquidi fonti.

(vv. 20-25)

Dicha compañía se basaba en la comprensión mutua entre el hombre, los dioses y los demás seres, como, por ejemplo, Eco; todos ellos compartían un vínculo en el que los sentimientos eran entendidos e incluso sufridos:

Ella per grotte,
per nudi scogli e desolati alberghi,
le non ignote ambasce e l'alte e rotte
nostre querele al curvo
etra insegnava.

(vv. 65-69)

La Naturaleza “vivió”, pues le importaban los hechos humanos (“Vissero i fiori e l'erbe, / vissero i boschi un dì”, vv. 39-40). En contraste, una vez que los dioses han abandonado el Olimpo (vv. 81-82: “Ahi ahi, poscia che vote / son le stanze d'Olimpo”), porque los hombres han dejado de creer en ellos, el presente está marcado por la indiferencia del “suol nativo”. Por ello, el mundo se ha cubierto de un “freddo orror” (v. 85).

Los últimos versos de “Alla Primavera, o delle Favole antiche”, en nombre de la voz poética, suplican a la Naturaleza que devuelva a los hombres modernos aquella “favilla antica” que poseían los antiguos, opuesta a la “atra face” de versos anteriores, para que la verdad se cambie por la ilusión que crea lo indefinido, tal como lo hacían antaño los antiguos, que aún no descubrían a su “matrigna”:

tu le cure infelici e i fati indegni
tu de' mortali ascolta,
vaga natura, e la favilla antica
rendi allo spirto mio; se tu pur vivi,
e se de' nostri affanni

cosa veruna in ciel, se nell'aprica
terra s'alberga o nell'equoreo seno,
pietosa no, ma spettatrice almeno.

(vv. 88-95)

Los últimos versos resultan desoladores, pues la voz poética se resigna a convivir con una Naturaleza despreocupada con un dios indiferente, al que pide, para mitigar su mal, que, aunque no sea piadosa, por lo menos la contemple.

El “Inno ai Patriarchi o de' principii del genere umano” (1822, pp. 104-108) forma un díptico con el canto anterior, pues en ambos subyace el dolor profundo por una edad prístina perdida para siempre. En el *Zibaldone*, el poeta señala que las palabras relacionadas con lo terminado, lo acabado, siempre traen consigo la congoja de imaginar la *nada* después del paso recorrido por aquello que se ha vivido.¹⁵ Esta idea justifica el uso del tiempo verbal en pasado remoto, pues trata de remarcar que ese mundo, en el que todo estaba vivo, murió.¹⁶

Asimismo, es importante señalar que este canto forma parte del proyecto de los *Inni cristiani* que nunca se llevó a cabo. El autor de los *Canti* concibe esta idea al considerar la religión como materia poética que se adecua perfectamente al tema de la Naturaleza: “E la religione nostra ha moltissimo di quello che somigliando all'illusione è ottimo alla poesia”.¹⁷

En este himno, los personajes bíblicos, pecadores y víctimas de pasiones como las provocadas por el amor, se distancian del paraíso que, inmaculado, les concede Dios.

Habla el poeta a Adán:

Tu primo il giorno, e le purpuree faci
delle rotanti sfere, e la novella

¹⁵ Cfr. 10 de diciembre de 1821, vol. II, pp. 736-737.

¹⁶ En “Alla Primavera, o delle Favole antiche”, se encuentran las frases “Vissero i fiori e l'erbe, / vissero i boschi un dì” (vv. 39-40); mientras que en el “Inno ai Patriarchi”, el inicio del verso 86 (“Fu certo, fu”) anuncia la sentencia del autor para indicar la muerte de aquella felicidad antigua.

¹⁷ “Discorso intorno agl'inni e alla poesia cristiana”, *Argomenti e abbozzi di poesie*, p. 460.

prole de' campi, o duce antico e padre
dell'umana famiglia, e tu l'errante
per li giovani prati aura contempli

(vv. 22-26)

Del mismo modo, este mundo joven, con tierras no aradas y silenciosas, es corrompido por la presencia del hombre, cuyo ruido (metáfora del desarrollo de la civilización) anuncia la corrupción de los que antes eran campos desconocidos:

quando gli ameni
futuri seggi di lodate genti
e di cittadi romorose, ignota
pace regnava; e gli inarati colli
solo e muto ascendea l'aprico raggio
di febo e l'aurea luna.

(vv. 29-34)

Como ejemplo aparece, en primer lugar, el personaje de Caín, hijo de Adán, quien corrompe y ensucia aquellas tierras con la marca del fratricidio, y la ciudad que funda “aprendió”, es decir, conoció gracias a la mano del hombre, la maldad y la muerte:

Ecco di sangue
gli avari colti e di fraterno scempio
furor novello incesta, e le nefande
ali di morte il divo etere impara.

(vv. 40-42)

Como consecuencia, los descendientes de Noé, en cuya estirpe recae la herencia del pecado, en barcas, recorriendo nuevos mares y nuevas tierras, habrán de llevar consigo a esos nuevos lugares, siendo aún desconocidos (como los “inaccessi / regni del mar”), el dolor y la angustia que antes habían propiciado:

Riede alla terra, e il crudo affetto e gli empi
studi rinnova e le seguaci ambasce
la riparata gente. Agl'inaccessi

regni del mar vendicatore illude
profana destra, e la sciagura e il pianto
a novi liti e nove stelle insegna.

(vv. 67-70)

El hombre pasional se ejemplifica en Jacob sacrificado por Amor:

o figlio
della saggia Rebecca,
[...]
amor ti punse
della vezzosa Labanide: invito
amor, ch'a lunghi esigli e lunghi affanni
e di servaggio all'odiata soma
volentoroso il prode animo addisse.

(vv. 78-79, 82-86)

La penúltima estrofa se relaciona con la idea de pérdida de un tiempo benigno que aparece en los versos del canto anterior (“Vissero i fiori e l'erbe, / vissero i boschi un dì”). El espacio que se brindaba a los primeros humanos era ignorante del sufrimiento y limpio de toda culpa; fue el conocimiento, fruto deseado por Adán en el Edén,¹⁸ el que propició el sufrimiento por su deseo de conocer las leyes ocultas de la Naturaleza:

Fu certo, fu (né d'error vano e d'ombra
l'aonio canto e della fama il grido
pasce l'avida plebe) amica un tempo
al sangue nostro e diletta e cara
questa misera spiaggia, ed aurea corse
nostra caduca età.

[...]

di suo fato ignara
e degli affanni suoi, vota d'affanno
visse l'umana stirpe;

(vv. 87-92, 97-99)

¹⁸ Es importante señalar que Leopardi relaciona la corrupción del hombre con el conocimiento adquirido al probar el fruto del árbol del conocimiento. *Cfr. Zib.*, s.f., vol. I, pp. 253-254. En la *Biblia* se menciona este conocimiento como el del bien y del mal.

Fruto del desarrollo del conocimiento no sólo es la propia infelicidad, sino también la ajena, es decir, la de quienes son profanados por los ideales del hombre moderno; también las tierras vírgenes, como las de California, aprenden esa maldad primigenia:

Oh contra il nostro
scellerato ardimento inermi regni
della saggia natura! I lidi e gli antri
e le quiete selve apre l'invitto
nostro furor; le violate genti
al peregrino affanno, agl'ignorati
desiri educa; e la fugace, ignuda
felicità per l'imo sole incalza.

(vv. 110-117)

Con los dos cantos anteriores, Leopardi construye el camino del hombre desde aquella edad inmaculada y mítica hasta la desesperanza del tiempo presente, en el cual predominan la infelicidad, dada por la falta de ilusiones y el constante sufrimiento. Ya sea a través de la mitología clásica, o bien tomando como referencia el mundo bíblico, el autor de los *Canti* presenta, a través de las pasiones exaltadas, el origen de la enemistad del hombre con la Naturaleza.

En el “Ultimo canto di Saffo” (1822, pp. 109-112), este pasado glorioso y ejemplar se mezcla profundamente con el espíritu del poeta. El yo poético fluctúa entre una identificación con el poeta¹⁹ y la voz de un personaje femenino (Safo) cuyo amor no correspondido se convierte en una pasión que niega la felicidad y quita las ganas de vivir. Los primeros versos de esta obra dibujan, mediante el rayo de la luna que se oculta y la luz matutina que ilumina el amanecer, el apacible sitio donde, en contraste, se ha de desatar el drama de la poeta griega, cuya existencia llegará a su fin con el suicidio:

Placida notte, e verecondo raggio
della cadente luna; e tu che spunti
fra la tacita selva in su la rupe,

¹⁹ Sobre este concepto, Cfr. Helena Beristáin, “El yo enunciator lírico”, *Análisis e interpretación del poema lírico*, México, UNAM, 2004, p. 55.

nunzio del giorno; oh dilettose e care
mentre ignote mi fur l'erinni e il fato,
sembianze agli occhi miei; già non arride
spettacol molle ai disperati affetti.

(vv. 1-7)

El cuerpo de la enamorada, carente de hermosura, y su sensibilidad como poeta forman una dialéctica que extiende la idea del choque entre la Naturaleza y el humano, tratado como un distanciamiento en los dos cantos anteriores:

me non il canto
de' colorati augelli, e non de' faggi
il murmure saluta: e dove all'ombra
degl'inchinati salici dispiega
candido rivo il puro seno, al mio
lubrico piè le flessuose linfe
disdegnando sottragge,
e preme in fuga l'odorate spiagge.

(vv. 29-36)

De dicho contraste, los versos 33 y 34 ejemplifican el modo en el que incluso la propia Naturaleza rechaza el cuerpo de Safo, a cuyo “lubrico piè” se le niega acariciar las “flessuose linfe” del río; con esta imagen se representa el fluir de la corriente de las aguas²⁰ que desdeñan el cuerpo de la poeta.

Este sufrimiento se expone como el designio de un oscuro plan que acecha la vida de Safo desde antes de su nacimiento:

Qual fallo mai, qual s'è nefando eccesso
macchiommi anzi il natale, onde s'è torvo
il ciel mi fosse e di fortuna il volto?

(vv. 37-38)

²⁰ Cfr. Carlo Muscetta, *Leopardi. Schizzi, studi e letture*, Roma, Bonacci, 1976, p. 80. Este autor explica que “lubrico piè” crea un ritmo intrincado que contrasta con la eufonía de “flessuose linfe”; sin embargo, dado que el adjetivo “lubrico” se refiere a algo líquido o escurridizo, sugiere también que el pie se identifica con las aguas del río; lo que indica que las aguas del río rechazan algo que, en esencia, les es semejante; es decir, Safo es bella por dentro, como la Naturaleza lo es por fuera.

La pregunta retórica sugiere que el sufrimiento es injusto; sin embargo, ante tales preguntas sin respuesta, impera el eterno misterio de la vida:

Arcano è tutto,
fuor che il nostro dolor.

(vv. 46-47)

Los versos citados se explican más ampliamente en la penúltima estrofa, donde el yo poético contrasta el mundo de las apariencias, importante para los humanos, con la inteligencia y el talento artístico que permanecen ocultas en un cuerpo indigno:

Negletta prole
nascemmo al pianto, e la ragione in grembo
de' celesti si posa. Oh cure, oh speme
de' più verd'anni! Alle sembianze eterno regno
diè nelle genti; e per virili imprese,
per dotta lira o canto,
virtù non luce in disadorno ammanto.

(vv. 47-54)

La última estrofa se conforma de la reflexión sobre la muerte como remedio a los males que en el mundo de las apariencias condenaron a un alma sensible, pero carente de belleza corporal:

Morremo. Il velo indegno a terra sparto,
rifuggirà l'ignudo animo a Dite,
e il crudo fallo emenderà del cieco
dispensator de' casi.

(vv. 55-58)

Asimismo, cabe mencionar la fuerza que posee el verso 55, en el cual la pausa del punto después de “Morremo” refuerza la contundencia de la frase; además anuncia, mediante el pronombre implícito “Noi”, el destino común de todos los humanos.

También es importante mencionar que, en palabras de Safo, en la vida se consume lo máspreciado, es decir, la primera edad, los días felices a los que siguen la enfermedad, la vejez y la muerte:

Ogni più lieto
giorno di nostra età primo s'invola.
Sottentra il morbo, e la vecchiezza, e l'ombra
della gelida morte.

(vv. 65-68)

La parte final de este canto se refiere al suicidio en un sentido paradójico, pues la muerte, considerada un mal, agrada a la amante desdichada más que cualquier bien efímero que pudiera tener; además, alivia el dolor de la existencia y se convierte en única meta de un ser talentoso, pero sin belleza física:²¹

Ecco di tante
sperate palme e dilettoni errori,
il Tartaro m'avanza; e il prode ingegno
han la tenaria Diva,
e la tenaria notte, e la silente riva.

(vv. 68-72)

Después del canto dedicado a la poeta lírica griega, el autor de los *Canti* coloca “Il primo amore” (1817-1818, pp. 113-116) con el cual retrata su propia odisea interna y los sentimientos que le traen la memoria y el recuerdo del primer amor. Leopardi versifica en tercetos dantescos el material biográfico y psicológico del *Diario del primo amore* y de los fragmentos del proyecto de las elegías dedicadas al tema amoroso. Este poema, antes titulado “Elegia I”,²² prepara el camino para el conjunto de los idilios, cuyo tema es la fuga hacia el recuerdo.

El texto es un compendio de los mecanismos recurrentes de la poesía leopardiana; muestra de ello es el recuerdo, acto a través del cual, como bien se observa en los idilios, se mezclan experiencias, sueños e ideales. De esta forma, en los versos iniciales se enuncia el primer amor como producto de esta mixtura de sentimientos:

²¹ Sobre la explicación de los versos citados, Leopardi afirma: “Il Tartaro è forse una palma o un error dilettono? Tutto l'opposto, ma ciò appunto dà maggior forza a questo luogo, venendoci ad entrare una come ironia. Di tanti beni non m'avanza altro che il Tartaro, cioè un male. [...] Cioè queste tante speranze e questi errori così piacevoli si vanno a risolvere nella morte: di tanta speranza, e di tanti amabili errori non esce, non risulta, non si realizza altro che la morte” “Postilla ai versi 68-70”, p. 472.

²² Cfr. Lucio Felici, nota introductoria al canto “Il primo amore”, p. 113.

Tornami a mente il dì che la battaglia
d'amor sentii la prima volta, e dissi:
oimè, se quest'è amor, com'ei travaglia!

(vv. 1-3)

En este canto se destaca la fuerza arrolladora del amor sobre la mente y el corazón del amante, lo que propicia el desprecio por todo aquello que parezca distinto en naturaleza a este pensamiento:

Dimmi, tenero core, or che spavento,
che angoscia era la tua fra quel pensiero
presso al qual t'era noia ogni contento?

(vv. 13-15)

Esta pasión se convierte en una llama que, aun después de que el objeto amado se ha alejado del amante, consume a la voz poética:

Il cuocer non più tosto mi sentia
della vampa d'amor, che il venticello
che l'aleggiava, volossene via.

(vv. 37-39)

Para explicar la honda huella que deja en el amante la presencia de su amada, la voz poética, ardiendo en amor, comienza el recorrido del sentimiento desde su principio hasta su agotamiento. Se trata, en este caso, de una mujer real, tangible, que provoca esta clase de sensaciones en el enamorado y, por ende, dista de ser una imagen idealizada; “Il primo amore”, además, destaca por la sencillez de su estructura que prioriza la descripción de las emociones:

orbo rimasto allor, mi rannicchiai
palpitando nel letto e, chiusi gli occhi,
strinsi il cor con la mano, e sospirai.

(vv. 55-57)

Otro pasaje importante en la psicología de la voz poética, es el momento en el que comienza a racionalizar del amor, es decir, cuando dicha pasión, que hizo olvidar su amor por el estudio, empieza a alejarse del amante y éste trata de entender por qué lo consumía, para, después, concluir que lo sentido es parte de la vanidad del enamoramiento:

Deh come mai da mi sì vario fui,
e tanto amor mi tolse un altro amore?
Deh quanto, in verità, vani siam nui!

(vv. 79-81)

La importancia de estos versos radica en concebir la diferencia entre el amor a alguien y el amor al conocimiento, a los estudios, que es arrebatado al poeta por este tipo de sentimiento hacia una persona. No obstante esta revelación, la expresión usada “in verità, vani siam nui!” anuncia la aceptación de las vanas ilusiones, que serán de suma importancia al momento de abordar la temática de obras como el “Risorgimento”, en donde el engaño consciente radica en la fe y consistencia a ilusiones como el enamoramiento.

Como epílogo de este canto se encuentra la transformación tanto de los sentimientos como del concepto que se tiene de la mujer amada. Aunque la flama de amor persiste, no tiene la misma fuerza de antes, y el objeto amado, con el paso del tiempo y visto con la lente del recuerdo, se convierte en una *imago* que satisface los deseos del amante no como lo hiciera una relación carnal, sino, más bien, una *Donna* abstracta. Se trata del único amor trascendente:

Vive quel foco ancor, vive l'affetto,
spira nel pensier mio la bella imago,
da cui, se non celeste, altro diletto
giammai non ebbi, e sol di lei m'appago.

(vv. 91-103)

Después del canto antes analizado, el poeta coloca el primer bloque de sus idilios. Éstos ocupan un lugar muy importante, pues marcan un distanciamiento respecto a la tradición

bucólica de Mosco, Virgilio y Teócrito,²³ cuya poesía, como se ha mencionado, se valía de composiciones breves de tema pastoril. En la poesía idílica leopardiana prepondera el tema de la nostalgia, la cual permea elementos como la luna,²⁴ el sueño y la vida del ser humano como un instante pasajero en la historia del mundo.

El “Passero solitario” (1819, pp. 117-119)²⁵ es el primer idilio que aparece en los *Canti*. En éste aparecen temas como la contemplación y la remembranza, constantes del resto de la poesía idílica. En palabras de De Sanctis, se trata de una “malinconia attiva” que actúa en la imaginación para crear imágenes campestres iluminadas por el aire juvenil de la primavera que las inunda;²⁶ en dicho ambiente, la juventud del yo poético,²⁷ que transcurre en soledad voluntaria, choca con el aislamiento como forma natural del ave que da nombre al poema.

Los versos de este idilio presentan construcciones y términos vagos (como el adjetivo “antica” y el uso del gerundio “cantando”), predilectos por Leopardi debido a la indeterminación que los caracteriza, la cual, para el poeta, es la esencia de la poesía:²⁸

²³ Cfr. Alberto Frattini, *Giacomo Leopardi*, San Casciano, Cappelli, 1969, p. 65.

²⁴ El tema de la luna en la poesía leopardiana (sobre todo en los idilios) es un muy vasto y objeto de acuciosos estudios de la crítica. La representación que dicho astro tiene en los versos del poeta fluctúa entre la imagen de una compañía silenciosa, confidente, bella e inalcanzable tanto por ser la metáfora de las virtudes inalcanzables, como por representar la pureza de la que está privada la humanidad. También es símbolo de un misterioso encanto, como señala Italo Calvino: “La luna, appena s’affaccia nei versi dei poeti, ha avuto sempre il potere di comunicare una sensazione di levità, di sospensione, di silenzioso e calmo incantesimo. [...] Il miracolo di Leopardi è stato di togliere al linguaggio ogni peso fino a farlo assomigliare alla luce lunare. Le numerose apparizioni della luna nelle sue poesie occupano pochi versi ma bastano a illuminare tutto il componimento di quella luce o a proiettarvi l’ombra della sua assenza”. “Leggerezza”, *Lezioni americane*, Milano, Garzanti, 1988, p. 26.

²⁵ Esta fecha de composición es la que aparece en los “Argomenti di Idilli”; sin embargo, Lucio Felici, en la nota introductoria al idilio, señala que la estructura y la temática pueden corresponder a años posteriores. Cfr. p. 459.

²⁶ Cfr. Francesco De Sanctis, *op. cit.*, pp. 373-374.

²⁷ A partir de este momento, se insistirá en hacer referencia al “Yo” poético, pues en la poesía idílica leopardiana la frontera entre las experiencias vividas del poeta y las de la voz poética se entremezclan.

²⁸ A este respecto, el propio Leopardi explica, en el *Zibaldone*, la noción que tiene del adjetivo “antico”: “Le parole *antico* e simili sono poeticissime e piacevoli, perchè destano idee vaste, e indefinite, e non determinabili e confuse”. 25 de septiembre de 1821, vol. II, p. 650.

D'in su la vetta della torre antica,
passero solitario, alla campagna
cantando vai finché non more il giorno;
ed erra l'armonia per questa valle.

(vv. 1-4)

Un ejemplo de esta indeterminación poética se muestra en la indeterminada edad de la “torre antica”. Asimismo, el ambiente campestre de este idilio se transforma en un lugar cuyos horizontes se pierden en una imagen ilimitada de campo: por ejemplo, en el verbo “erra” que, por su propia naturaleza, no precisa los límites por los que la armonía se conduce en “questa valle”; ello le confiere indeterminación al campo recreado.

Cabe destacar la indiferencia con la que el *passero* observa la vida solitaria de la voz poética; para el ave la soledad es algo natural, ajeno a su vida debido a una condición innata y no, como más adelante se observa, condicionada por factores externos a su naturaleza:

tu pensoso in disparte il tutto miri;
non compagni, non voli,
non ti cal d'allegria, schivi gli spassi;
canti, e così trapassi
dell'anno e di tua vita il più bel fiore.

(vv. 12-16)

Por ello, la segunda estrofa comienza con una comparación entre el *passero* y el poeta, a los cuales une el *costume* de vivir la primavera de la vida y ver que la vejez es un tiempo lejano (vv. 18-26). Sin embargo, para el ave, que vive su edad juvenil en soledad, dicha circunstancia es “frutto di natura”, mientras que para el yo poético la ausencia del amor, de la compañía de alguien y la tristeza son hechos ajenos a su naturaleza y la causa por la que su juventud se desgasta:

Tu, solingo augellin, venuto a sera
del viver che daranno a te le stelle,
certo del tuo costume

non ti dorrai; che di natura è frutto
ogni vostra vaghezza.

(vv. 45-48)

Cabe destacar la forma en que se expresa el contraste entre la costumbre del *passero* y la soledad a la que se condena el yo poético. En los versos 46 y 47, mediante el énfasis puesto en la frase “del tuo costume / non ti dorrai” por el encabalgamiento, subyace el arrepentimiento del que contempla la vida de esta ave y siente dolor por vivir del mismo modo. Esta etapa se recordará con amargura cuando la vejez llegue y las virtudes —que no los apetitos— de la edad joven se diluyan con el paso del tiempo.²⁹ Desde esta perspectiva nace también el tema de la juventud perdida:

A me, se di vecchiezza
la detestata soglia
evitar non impetro,
[...]
che parrà di tal voglia?
che di quest’anni miei? che di me stesso?
Ahi pentirommi, e spesso,
ma sconsolato, volgerommi indietro.

(vv. 50-52, 56-59)

En el verso 50, tal como lo anuncia la aparición del “se”, el yo poético anuncia, en el hipotético caso de que llegue a encontrarse con las dolencias físicas y espirituales de la vejez, el recuerdo como forma de encuentro con los vestigios de la edad juvenil que se consume a cada instante. En este cuadro retratado en el idilio la voz poética permanece distante para no intervenir en la vida que contempla, simplemente la observa para reflexionar sobre su propia existencia.

²⁹ Leopardi recrea esta misma idea en el “Pensiero VI”: “La vecchiezza è male sommo, perché priva l’uomo di tutti i piaceri, lasciandogliene gli appetiti”, *Pensieri*, p. 629.

En “L’infinito” (1819, pp. 120-121), en contraste con el anterior idilio, el yo poético se relaciona más profundamente con el ambiente externo, y éste se convierte en el espacio que moldea su imaginación, la cual se nutre de la tendencia natural del hombre al placer:

Quando l’anima desidera una cosa piacevole, desidera la soddisfazione di un suo desiderio infinito, desidera veramente *il piacere*, e non un tal piacere; ora nel fatto trovando un piacere particolare, e non astratto, e che comprenda tutta l’estensione del piacere, ne segue che il suo desiderio non essendo soddisfatto di gran lunga, il piacere appena è piacere, perchè non si tratta di una piccola, ma di una somma inferiorità al desiderio e oltracciò alla speranza. E perciò tutti i piaceri debbono esser misti di dispiacere, [...] perchè l’anima nell’ottenerli crea avidamente quello che non può trovare, cioè una infinità di piacere, ossia la soddisfazione di un desiderio illimitato.

Veniamo all’inclinazione dell’uomo all’infinito.³⁰

Para Leopardi, la Naturaleza está conformada por una cantidad vastísima de combinaciones y seres; por ello se deduce que el idilio “L’infinito” es una forma de acercamiento del hombre a la sensación de infinitud; así lo demuestra su perfecta convergencia entre tema y forma poética.

En los primeros versos, este idilio determina un espacio físico cuya frontera se encuentra en el “ultimo orizzonte” (a pesar de que parezca un sitio indeterminado, se trata de una referencia existente en la realidad), punto de partida para la imaginación y la creación:

Sempre caro mi fu quest’ermo colle,
e questa siepe, che da tanta parte
dell’ultimo orizzonte il guardo esclude.

(vv. 1-3)

Interesantes resultan los contrastes entre el adverbio “sempre”, indeterminado por naturaleza, pues no indica un inicio ni un final, y los adjetivos demostrativos “quest’ermo colle” y “questa siepe” de los versos 1 y 2, que dibujan elementos tomados de la realidad concreta y cercana a la voz poética. El adjetivo “ermo” remite a la soledad y al alejamiento en el que el yo poético se encuentra en relación con el “ultimo orizzonte” del verso tres.

³⁰ *Zib.*, 12-23 de julio de 1820, vol. I, p. 135.

A nivel métrico, el encabalgamiento de los versos 4 y 5 confiere la sensación de continuidad a la poesía (“Ma sedendo e mirando, interminati / spazi”), aunado a los gerundios que prolongan el tiempo. Se trata de una característica claramente definida tanto en la estructura como en el contenido. Sobre todo la palabra “mirando”, la cual es clave, ya que semánticamente remite a la creación, mediante la capacidad imaginativa, de “interminati spazi” y “sovrumanì silenzi”, que traspasan cualquier contexto real dentro del universo del ser humano. Es entonces cuando el universo del idilio entra en un terreno intangible, perceptible tan sólo por medio de la fantasía creadora que se explica mediante el verso 7: “io nel pensier mi fingo”. La naturaleza creada por la voz poética de pronto se expande tanto que resulta aterradora: “Ove per poco / il cor non si spaura. (vv. 7-8)”.

A nivel fonético, existe también una prolongación de sonidos en los versos 8-10: “E come il vento / odo stormir tra queste piante, io *quello* / *infinito silenzio* a questa voce / vo comparando”. En las palabras cursivas, es importante el uso de la doble “l” en *quello* que allarga el sonido, y, a su vez, es parte de un nuevo encabalgamiento; asimismo, se procura mantener la eufonía en las aliteraciones en |i|, |n| y |o|. A nivel temático, el mundo real (el sonido del viento entre las hojas), al cual regresa sólo un instante, se yuxtapone, mediante el gerundio “comparando”, al “infinito silenzio”, el cual, además, es un momento absoluto de reflexión (que culminará en el “mare” del último verso).

Como resultado de este entramado de sensaciones se da la ruptura de la división del tiempo: pasado y presente se funden en un instante vivo:

e mi sovvien l’eterno,
e le morte stagioni, e la presente
e viva, e il suon di lei.

(vv. 11-13)

Así es como la voz poética se pierde en un espacio infinito, indeterminado: “Così tra questa / immensità s’annega il pensier mio.” (vv. 13-14). La contemplación del verso final se traduce en la metáfora del “mare”, espacio en donde el “naufragar” es el placer que busca el alma y sobre el que reflexiona Leopardi en la “teoría del piacere”.³¹

³¹ Cfr. *ibidem*, pp. 137-140.

“E il naufragar m’è dolce in questo mare” (v. 15).

En “La sera del dì di festa” (entre 1819 y 1821, pp. 122-123), los primeros cuatro versos retratan, una vez que las emociones del poeta se han vinculado excepcionalmente con su entorno, el ambiente nocturno dominado por la luna que lo ilumina:

Dolce e chiara è la notte e senza vento
e queta sovra i tetti e in mezzo agli orti
posa la luna, e di lontan rivela
serena ogni montagna

(vv. 1-4)

En los versos siguientes aparece la amada que, en el silencio de una aparentemente benigna Naturaleza, es contemplada por el yo poético; éste contrasta el dolor que siente con el descanso en que ella se encuentra después del esparcimiento:

Tu dormi: io questo ciel, che sì benigno
appare in vista, a salutar m’affaccio,
e l’antica natura onnipossente,
che mi fece all’affanno.

[...]

Questo dì fu solenne: or da’ trastulli
prendi riposo; e forse ti rimembra
in sogno a quanti oggi piacesti, e quanti
piacquero a te

(vv. 11-14, 17-20)

La Naturaleza (“antica onnipossente” y, por ende, indefinida y misteriosa, rasgo ampliado en la etapa posterior del pesimismo leopardiano) ha destinado al amante al sufrimiento y la desesperanza, como lo expresa al dirigirse a él:

A te la speme
nego, mi disse, anche la speme; e d’altro
non brillin gli occhi tuoi se non di pianto.

(vv. 14-16)

El canto del “artigiano” interrumpe la amarga experiencia de la contemplación. A su vez, este sonido que llena la noche es ejemplo de la fugacidad del divertimento y la nada que de éste queda. Se da, entonces, el paso de un sufrimiento de índole personal, a la reflexión sobre el paso efímero y casi imperceptible de la vida mundana:

Ahi, per la via
odo non lunge il solitario canto
dell’artigian, che riede a tarda notte,
dopo i sollazzi, al suo povero ostello;
e fieramente mi si stringe il core,
a pensar come tutto al mondo passa,
e quasi orma non lascia.

(vv. 24-30)

Para reafirmar el vacío que prevalece en la noche —y por éste la quietud se vuelve más dolorosa— las preguntas retóricas de los siguientes versos evocan los primeros cantos patrióticos, pero no con el deseo de llamar el pasado glorioso en contraste con la miseria presente, sino como expresión de la certeza de la fugacidad de la vida:

Or dov’è il suono
di que’ popoli antichi? or dov’è il grido
de’ nostri avi famosi, e il grande impero
di quella Roma, e l’armi, e il fragorio
che n’andò per la terra e l’oceano?

(vv. 33-37)

La indiferencia de la mujer al inicio del idilio, en los versos 7 y 11,³² se extiende a un plano más profundo y universal, pues, luego de la festividad y el silencio que sucede, no existe huella de lo acontecido:

Tutto è pace e silenzio, e tutto posa
il mondo, e più di lor non si ragiona

(vv. 38-39)

³² La anáfora de los versos 7 y 11 (“Tu dormi, che t’accolse agevol sonno” / Tu dormi”) remarca el contraste entre ella, que reposa, y las reflexiones de la voz poética; por ello es pertinente señalar la indiferencia de parte de la amada.

Esta parte retoma el pasado como un ejemplo de lo que existe como recuerdo, pues en realidad, todo hecho humano está en constante cambio, es un devenir. Por ello, los últimos seis versos evocan la paulatina desaparición de la única huella existente de la fiesta, el canto que se aleja, a través de un recuerdo:

Nella mia prima età, quando s'aspetta
bramosamente il dì festivo, or poscia
ch'egli era spento, io doloroso, in veglia,
premea le piume; ed alla tarda notte
un canto che s'udia per li sentieri
lontanando morire a poco a poco,
già similmente mi stringeva il core.

(vv. 40-46)

En este último fragmento se observa el tema del recuerdo que en distintas formas (el dolor en “Alla luna”, la imaginación y su capacidad creadora en “L’infinito” y el recuerdo de la festividad en “La sera del dì di festa”) se liga al presente; sin embargo, las sensaciones que el yo poético experimenta, al revivirlas, parecen marcadas por un dolor constante que contrasta con la belleza de la “impassibile natura”.³³

En el idilio “Alla luna”, (1819, p. 124)³⁴ antes intitulado “La ricordanza”, el yo poético, inmerso en el mundo nocturno, como sucederá en el “Canto notturno di un pastore errante dell’Asia”, se confiesa ante un testigo mudo y omnipresente:

O graziosa luna, io mi rammento
che, or volge l’anno, sopra questo colle
io venia pien d’angoscia a rimirarti:
e tu pendevi allor su quella selva
siccome or fai, che tutta la rischiari.

(vv. 1-5)

³³ Francesco De Sanctis, “I nuovi idilli”, *Leopardi, Opere*, ed. de Carlo Muscetta y Antonio Perna, Torino, Einaudi, 1969, p. 357.

³⁴ Según Cesare Segre, *Testi nella storia*, Milano, Mondadori, 2000, vol. 3 *Ottocento-Novecento*, p. 585. En el borrador napolitano, “Alla luna” precede a “L’infinito”.

En el segundo verso, la frase “or volge l’anno” hace referencia al significado que adquiere el recuerdo suscitado por los aniversarios;³⁵ idea similar a la del *Zibaldone*:

È pure una bella illusione quella degli anniversari per cui quantunque quel giorno non abbia niente più che fare col passato che qualunque altro, noi diciamo, come oggi accade il tal fatto, come oggi ebbi la contentezza, fui tanto sconcolato ec. e ci par veramente che quelle tali cose che son morte per sempre nè possono più tornare, tuttavia rivivano e sieno presenti come in ombra, cosa che ci consola infinitamente allontanandoci l’idea della distruzione e annullamento che tanto ci ripugna. (s.f., vol. I, p. 61)

De lo citado, es importante observar que el recuerdo le da nueva vida a lo que antes se creía muerto para siempre, incluso cuando el recordar implique sufrimiento ya sea por lo vivido o por el hecho de traerlo a la mente. Este mismo tema se expone en “Alla luna”, donde se enfatiza el dolor que permanece como eslabón que une el pasado con el presente, aun cuando la voz poética experimente agrado en revivir ese instante:

Ma nebuloso e tremulo dal pianto
che mi sorgea sul ciglio, alle mie luci
il tuo volto apparìa, che travagliosa
era mia vita: ed è, né cangia stile,
o mia diletta luna. E pur mi giova
la ricordanza, e il noverar l’etate
del mio dolore.

(vv. 6-12)

Los cinco últimos versos de este idilio relacionan el recuerdo con la juventud, pues, como se menciona en el poema, en esta etapa la memoria es corta y grande la esperanza; lo que es un consuelo al dolor sentido, pues, como se afirma en el *Zibaldone*, es grato recordar incluso el sufrimiento pasado:

Siccome le impressioni, così le ricordanze della fanciullezza in qualunque età sono più vive che quelle di qualunque altra età. E son piacevoli per la loro vivezza anche le ricordanze d’immagini e di cose che nella fanciullezza ci erano dolorose, o spaventose ec. E per la stessa ragione ci è piacevole nella vita anche la ricordanza dolorosa. (25 de octubre de 1821, vol. II, p. 705)

³⁵ Cfr. Lucio Felici, Nota introductoria a “Alla luna”, p. 124.

En “Alla luna”, el placer del recuerdo con la implicación antes mencionada, es más claro:

Oh come grato occorre
nel tempo giovanil, quando ancor lungo
la speme e breve ha la memoria il corso,³⁶
il rimembrar delle passate cose,
ancor che triste, e che l'affanno duri!

(vv. 12-14)

De este idilio hay que destacar, además, la sensación de continuidad en lo vivido (en verbos como “noverar” o “rimembrar”), pues las sensaciones experimentadas no conocen principio ni fin. Esta característica, como se ha observado, alcanza su expresión absoluta en “L’infinito”.

Los versos de este poema, a nivel temático, encajan perfectamente como introducción al siguiente canto, el cual, aun sin pertenecer al ciclo idílico, continúa hablando del recuerdo; esta vez alejándose de la experiencia personal del autor para abordar el tema de la muerte prematura, una de las constantes en la obra leopardiana.

“Il sogno” (1821, pp. 125-127) posee el mismo tono elegíaco de “Il primo amore” y se construye sobre la base del encuentro entre la voz poética y su amada muerta. En este canto preponderan temas como la juventud, la muerte prematura y el recuerdo de un amor no consumado:

in sul tempo che più leve il sonno
e più soave le pupille adombra,
stettemi allato e riguardommi in viso
il simulacro di colei che amore
prima insegnommi, e poi lasciommi in pianto.

(vv. 4-8)

³⁶ Los vv. 13-14 fueron agregados con posterioridad y aparecen en la edición florentina de 1845. La adición remarca el tema de la nostalgia matizándola con el dolor de recordar, también, la edad perdida, la juventud y las esperanzas. *Cfr.*, al respecto, Ana María de las Nieves Muñiz Muñiz, nota introductoria a “Alla luna”, en Giacomo Leopardi, *Cantos*, trad. y notas de Ana María de las Nieves Muñiz, Madrid, Cátedra, 2009, p. 262 y Lucio Felici, nota a los vv. 13-14, p. 124.

El “simulacro” del séptimo verso es la representación de la mujer real que, muerta prematuramente, se llevó consigo las virtudes propias de la juventud tales como la existencia sin sufrimiento y las esperanzas propias de esa edad:

nel fior degli anni estinta,
quand'è il viver più dolce, e pria che il core
certo si renda com'è tutta indarno
l'umana speme.

(vv. 26-29)

De esta manera, el autor, acercándose de nuevo a la experiencia personal, contrasta la vida del yo poético, consciente, porque la experiencia se lo ha enseñado, de su propia decadencia física y emocional, con la juventud y felicidad que la mujer de su ensoñación poseía en el momento de perecer:

Giovane son, ma si consuma e perde
la giovanezza mia come vecchiezza;
la qual pavento, e pur m'è lunge assai.

(vv. 51-53)

La joven, sin embargo, afirma tajantemente que su vida fue, al igual que la que experimenta su amante, una condena al sufrimiento:

Nascemmo al pianto,
disse, ambedue, felicità non rise
al viver nostro; e dilettoni il cielo
de' nostri affanni.

(vv. 55-58)

Los dos últimos versos demuestran que incluso existe un deleite propiciado por el dolor humano. De esta forma, el poeta se acerca al concepto de *Natura matrigna* como dadora de vida y causa de dolor.

La muerte es el cese del dolor y, por ende, un alivio. También, como se demostrará en “Consalvo”, puede ser el momento en el que se puede conceder un último deseo. En el caso de “Il sogno”, en el nombre del amor se produce un último acercamiento entre los dos amantes:

Per le sventure nostre, e per l'amore
che mi strugge, esclamai; per lo diletto
nome di giovanezza e la perdita
speme dei nostri dì, concedi, o cara,
che la tua destra io tocchi. Ed ella, in atto
soave e tristo, la porgeva. Or mentre
di baci la ricopro, e d'affannosa
dolcezza palpitando all'anelante
seno la stringo, di sudore il volto
ferveva e il petto, nelle fauci stava
la voce, al guardo traballava il giorno.

(vv. 76-86)

La infelicidad es el único y más grande obstáculo de la vida, es el mal constante del hombre. A tal desgracia, el remedio se encuentra en la muerte. Ésta, como se observa en cantos afines en temática, recubre a sus víctimas con el halo de la indeterminación; es decir, en el caso de las mujeres fallecidas prematuramente, éstas se convierten en bellezas irreales, en imágenes que acumulan todas las ilusiones, deseos y alegrías posibles del ser humano. Y aunque se alejen, permanecen en el pensamiento como una tenue llama que sirve de paliativo en el tiempo aciago del que tiene que continuar viviendo:

Or finalmente addio.

Nostre misere menti e nostre salme
son disgiunte in eterno. A me non vivi
e mai più non vivrai: già ruppe il fato
la fé che mi giurasti. Allor d'angoscia
gridar volendo, e spasimando, e pregne
di sconcolato pianto le pupille,
dal sonno mi disciolsi. Ella negli occhi
pur mi restava, e nell'incerto raggio
del Sol vederla io mi credeva ancora.

(vv. 91-100)

En el idilio “La vita solitaria” (1821, pp. 128-131) el poeta regresa, después del anterior canto, el cual evoca un vacío en de la voz poética al despedirse del fantasma de su amada, a reconciliarse con la soledad, pues ésta es una forma de acercamiento a la Naturaleza alejada del conocimiento racional y, por ende, de la infelicidad. Existen dos mundos dentro de este idilio: el primero es el interno, desventurado e infeliz, del yo poético; el segundo es el paisaje campestre, en donde la Naturaleza se presenta indiferente al dolor humano:

E pur tu volgi
dai miseri lo sguardo; e tu, sdegnando
le sciagure e gli affanni, alla reina
felicità servi, o natura. In cielo,
in terra amico agl'infelici alcuno
e rifugio non resta altro che il ferro.

(vv. 17-22)

Con los versos antes citados, se amplía la imagen de la Naturaleza, que era un elemento silente y arcano en “Alla luna”, para mostrarse ahora como un ser superior, relacionado con la felicidad entendida como despreocupación; en cambio, sus criaturas, desoladas en el mundo, buscan en vano el refugio que las proteja del sufrimiento, para después caer en cuenta de que no existe otro remedio que el “ferro”, sinécdoque que designa la muerte por suicidio.

Una de las características esenciales de “La vita solitaria” es la relación entre el poeta y el mundo externo, pues el ánimo de aquél se matiza conforme la representación del tiempo en sus distintas etapas, ya sea en el amanecer o el “meriggio”, cuando se encuentra en un rincón solitario, “sovrà un rialto, al margine d'un lago / di taciturne piante incoronato” (vv. 24-25). Hay que observar, en los versos citados, que el adjetivo “taciturno” remite al sentido de soledad y calma de la Naturaleza. Asimismo, la soledad es absoluta aquí y sirve como motivo de reflexión para que el propio ser se expanda y se funda con el mismo entorno:

Tien quelle rive altissima quiete;
ond'io quasi me stesso e il mondo obblo
sedendo immoto; e già mi par che sciolte

giaccian le membra mie, né spirto o senso
più le commova, e lor quiete antica
co' silenzi del loco si confonda.

(vv. 33-38)

También se puede observar el adjetivo *antica*, referido a la quietud de un cuerpo y que confiere un sentido de indeterminación a través del cual se funden el pasado con el presente para perderse en el espacio y así lograr la vaguedad que busca en los momentos de contemplación de su propio ser, como sucede en “L’infinito”. Se trata de un ingreso en la nada que se contrapone al suicidio, que es provocado por la inquietud e infelicidad del ánimo.

La tercera estrofa sigue el momento de contemplación con el que finaliza la segunda; en ésta, el recuerdo del amor perdido, no hacia una persona en especial, sino, en general, como la etapa en que el enamoramiento se desvanece, revive en la memoria. Como en toda la poesía idílica de los *Canti*, la remembranza es el lugar idóneo para encontrar la salvación, aunque, como se anuncia en “Alla luna”, el hecho de recordar sea doloroso:

Amore, amore, assai lungi volasti
dal petto mio, che fu sì caldo un giorno,
anzi rovente. Con sua fredda mano
lo strinse la sciaura, e in ghiaccio è volto
nel fior degli anni. Mi sovvien del tempo
che mi scendesti in seno. Era quel dolce
e irrevocabil tempo, allor che s’apre
al guardo giovanil questa infelice
scena del mondo, e gli sorride in vista
di paradiso.

(vv. 39-48)

Posteriormente, el yo poético habla de la juventud encarnada en el muchacho al que, lleno de esperanza y de deseos, le late el corazón; y sin embargo, al adentrarse en la vida será desengañado con el paso del tiempo; de ahí que el poeta utilice el sustantivo “misero”, refiriéndose al hombre en general:

Al garzoncello il core
di vergine speranza e di desio
balza nel petto; e già s'accinge all'opra
di questa vita come a danza o gioco
il misero mortal.

(vv. 48-52)

La última estrofa es dominada por el ambiente nocturno, en donde la luna, “serena dominatrice / dell’etereo campo” (vv.101-102), perteneciente a una Naturaleza indiferente y cruel, contempla la soledad en la que por gusto se encuentra la voz poética que reflexiona en medio del ambiente nocturno. Cabe resaltar, en los versos finales, la alianza del poeta con la luna como una relación en la que el elemento celeste terminará siendo el testigo del deambular del yo poético:

Me spesso rivedrai solingo e muto
errar pe' boschi e per le verdi rive,
o seder sovra l'erbe, assai contento
se core e lena a sospirar m'avanza.

(vv. 104-107)

Después de estos idilios, Leopardi se concentra de lleno en el tema del Amor y sus distintos matices (ya sea como aliciente para el dolor de la vida, o como idealización absoluta); así lo demuestran “Consalvo” y “Alla sua Donna”.

“Consalvo” (1832, pp. 132-136), en principio, es el primer canto dedicado al “ciclo de Aspasia” (conformado por “Il pensiero dominante”, “Amore e Morte”, “A se stesso” y “Aspasia”). Sin embargo, el autor decide separarlo de dicho ciclo debido a que este canto idealiza a la mujer y al Amor en medio de una situación dominada por la fantasía, donde el final de la historia entre los amantes se sella con un beso; lo cual dista del proyecto de los poemas en ocasión del enamoramiento de Fanny Targioni Tozzetti.

“Consalvo” contiene la ideal del amor irrealizado. La primera estrofa retrata la característica de la amada: la construcción “famosa Elvira” explica el modo en que la fama engrandece a la persona y la hace deseable. De este modo, Elvira actúa con su poder sobre Consalvo:

conscia del suo poter, conscia che un guardo
suo lieto, un detto d’alcun dolce asperso,
ben mille volte ripetuto e mille
nel costante pensier, sostegno e cibo
esser soleva dell’infelice amante:
benché nulla d’amor parola udiva
avess’ella da lui. Sempre in quell’alma
era del gran desio stato più forte
un sovrano timor. Così l’avea
fatto schiavo e fanciullo il troppo amore.

(vv. 14-23)

En la tercera estrofa el temor verdadero no lo representa la muerte en sí, sino la idea de aniquilación total que se percibe en el adverbio “per sempre” suscitado por el fallecimiento (vv. 46-48) del ser amado y que hace pensar irremediablemente en la “nada”, que propicia horror y miedo, según lo explicado en el *Zibaldone*: “L’orrore e il timore che l’uomo ha, per una parte, del nulla, per l’altra, *dell’eterno*, si manifesta da per tutto, e quel *mai più* non si può udire senza un certo senso”. (11 de febrero de 1821, vol. I, p. 348)³⁷

La vida cobra sentido cuando, a punto morir, le es concedido a Consalvo el beso que había deseado en toda su existencia:

Deh quanto, Elvira,
quanto debbo alla morte!

[...]

³⁷ La ideas de “nunca más” y “para siempre” confrontan al hombre, que es un ser temporal, con el misterio de la nada, del tiempo acabado en el cual se sitúa un abismo que no se puede conocer. Leopardi anuncia, en este pensamiento, el choque contra el muro inquebrantable de lo arcano, como las leyes de la Naturaleza, que desarrollará más ampliamente en el “Canto notturno di un pastore errante dell’Asia”.

Morrò contento
del mio destino omai, né più mi dolgo
ch'aprii le luci al dì.

(vv. 85-86, 94-96)

Consalvo, moribundo, y Elvira, la mujer amada, se presentan como dos voces distintas entre sí; por un lado, él, amante desdichado, y ella, “divina beltà” poderosa pero compasiva. De los elementos dados por esta relación radica la esencia del amor leopardiano, ya que la muerte, reino de la eternidad y de la nulidad, brinda la ocasión para la realización de un último deseo:

Dimmi: ma pria
di lasciarmi in eterno, Elvira, un bacio
non vorrai tu donarmi? un bacio solo
in tutto il viver mio? Grazia ch'ei chiegga
non si nega a chi muor.

(vv. 49-53)

En cuanto a la descripción de Elvira, “Consalvo” la posiciona como un ente fluctuante entre la belleza tangible y la abstracta, cuyo semblante, al no ser descrito, le proporciona vaguedad, por lo que se convierte en una imagen sugerente; idea desarrollada en el *Zibaldone*:

Tutti i desiderii e le speranze umane anche dei beni ossia piaceri i più determinati, [...] non sono mai assolutamente chiari e distinti e precisi, ma contengono sempre un'idea confusa, si riferiscono sempre ad un oggetto che si concepisce confusamente. [...] E ciò può vedersi massimamente nell'amore, dove la passione e la vita e l'azione dell'anima essendo più viva che mai, il desiderio e la speranza sono altresì più vive e sensibili, e risaltano più che nelle altre circostanze. (6 de mayo de 1821, vol. I, p. 424)

Es por ello que Elvira se torna, en el sentido leopardiano, un ser vago y, por ende, inalcanzable; ya que, a pesar de nacer de una realidad inmediata, se reconfigura mediante el poder del sentimiento amoroso de Consalvo.³⁸ Al provenir de una ilusión, la cual

³⁸ Cfr. Ana María de las Nieves Muñiz, “‘Ammirabil concetto’: la teoria leopardiana dell'amore”, en Fabiana Cacciapuoti (ed.), *Giacomo Leopardi, 1798-1998, Viaggio nella memoria*, Milano, Electa, 1999. [<http://www.classicitaliani.it>] Consulta: 16 junio 2010.

supera cualquier límite de la realidad concreta, la correspondencia entre la amada y el amante nunca se lleva a cabo; en este sentido, el canto se acerca a la premisa del “ciclo de Aspasia”, que hace énfasis no en el objeto de amor, sino en el Amor mismo como vía a través de la cual se conciben los deseos, la insatisfacción de los mismos, y la consecuente visión pesimista del mundo real como un espacio finito, indiferente y motivo de sufrimiento (no es fortuito que en el verso 35 de “Amore e Morte” se haga referencia al mundo real como “questo deserto”). De lo señalado, la Muerte se convierte en la liberación de la pena de vivir y el descanso final. Por ello, el Amor y la Muerte son los únicos elementos que equilibran el destino del hombre, pues, mientras que uno es una forma de conocer el mundo (mediante el contraste entre deseo y una frustración en el plano de lo concreto), el otro lo hace abandonarlo, y por lo tanto acaba con la dolorosa insatisfacción.

“Alla sua donna”, escrito en septiembre de 1823 (pp. 137-139), durante la realización de las *Operette morali*, idealiza aún más el sentimiento amoroso; por ende se coloca después de “Consalvo”, cronológicamente posterior. Este poema recurre al bagaje platónico del autor para hablar de la mujer abstracta, creada en el pensamiento, adornada con la riqueza de la vaguedad en los trazos físicos y con las virtudes necesarias para inspirar en el amante el deseo de trascendencia del sentimiento amoroso:

Cara beltà che amore
lunge m’inspìri o nascondendo il viso,
fuor se nel sonno il core
ombra diva mi scuoti,
o ne’ campi ove splenda
più vago il giorno o di natura il riso;

(vv. 1-6)

Es importante señalar, en el verso 2, la negación de los trazos físicos de la “cara beltà”, es decir, su rostro se esconde para que el amante la contemple mediante la fantasía que suscita en él. Este hecho se sugiere mediante las palabras “lunge”, que implica lejanía, y

el gerundio “nascondendo” cuyo uso se vuelve una constante en la poesía leopardiana para enfatizar en la continuidad de los hechos sin marcar el periodo exacto en el que inician o terminan.

La amada se diviniza al aparecer en el sueño del amante, aunque, de nuevo, no precisa formas exactas, sino solamente una “ombra” que provoca una exaltación profunda en quien la sueña (v. 4). Asimismo, cabe destacar la diferencia entre el verbo “scuoti”, del quinto verso, e “inspiri”, del segundo, pues en el sueño se presenta esta imagen con más fuerza, además de convertirse en un elemento idílico (vv. 5-6). Y de este sitio se introduce la posibilidad de que ella, con su presencia, haya beatificado la Edad de Oro. En ese sentido, se convierte en el mito de esta edad ideal:

forse tu l'innocente
secol besti che dall'oro ha nome,
or leve intra la gente
anima voli?

(vv. 7-10)

Esta “Donna” es una idea y, a la vez, una esperanza; por ello, la voz poética la sitúa en un tiempo inasequible (por ejemplo, la “Età dell'oro”), o bien, en un futuro incierto pensado por el amante:

o te la sorte avara
ch'a noi t'asconde, agli avvenir prepara?

(vv. 10-11)

La pregunta de los anteriores versos imposibilita el encuentro con esta mujer ideal, pues ella no puede existir en el mundo del amante, quien ha perdido la juventud, las ilusiones del enamoramiento y la “sorte avara” también lo despoja de esperanzas:

Viva mirarti omai;
nulla spene m'avanza

(vv. 12-13)

Este canto idealiza la mujer a tal grado de que sea impensable, en la realidad efectiva, desierta de ilusiones, la existencia de alguna réplica de lo que la voz poética imagina, ni siquiera en belleza, aunque hubiera alguien que se le asemejara en actitud o apariencia:

Ma non è cosa in terra
che ti somigli; e s'anco pari alcuna
ti fosse al volto, agli atti, alla favella,
saria, così conforme, assai men bella.

(vv. 19-22)

La certeza de no encontrar a dicha mujer se convierte en una perenne infelicidad. El amor negado, concebido como la irrealización de los ideales creados al contemplar al ser amado, es un destino común para el ser humano; la voz poética crea, a partir de su experiencia dolorosa, una ley que compete al hombre en general: “Egli [Leopardi] racconta la storia di una infelicità che non è peculiare a lui, ma è comune a tutta l’umana stirpe: ideare una beltà, non trovarla e non possederla”.³⁹ Por ende, la satisfacción amorosa sólo es posible mediante el recuerdo de la imagen esta de esta “Donna”:

E potess’io,
nel secol tetro e in questo aer nefando,
l’alta specie serbar; che dell’imago,
poi che del ver m’è tolto, assai m’appago.

(vv. 41-44)

La última estrofa identifica a esta mujer con el concepto platónico de “idea” eterna y precedente a las cosas terrenales;⁴⁰ es decir, ella es una idea que existe en potencia antes de ser concebida en la realidad efectiva del amante; por ello carece de forma y edad:

Se dell’eterne idee
l’una sei tu, cui di sensibil forma
sdegni l’eterno senno esser vestita,

³⁹ Francesco de Sanctis, “Alla sua Donna”, *op. cit.*, p. 219.

⁴⁰ *Cfr.* Ramón Xirau, “Teoría de las ideas”, *Introducción a la historia de la Filosofía*, México, UNAM, 2009, p. 64.

e fra caduche spoglie
provar gli affanni di funerea vita;

(vv. 45-49)

Es por ello que Leopardi, en las “Annotazioni alle dieci Canzoni stampate a Bologna nel 1824”, habla de la “Donna” que “non si trova”, pues se trata del ideal anhelado que se pierde junto con el tiempo de la juventud y, sin embargo, persiste como una vaga idea (en la acepción de hermosa e indeterminada). Pero el amante, hacia el final del canto, no puede ser alguien en particular, pues, como se dijo anteriormente, su experiencia trasciende el plano personal. Por tal motivo, el poema utiliza la construcción “ignoto amante”, es decir, alguien que no conoce a su amada, o bien ella no conoce, para que esta experiencia se analice sobre la base del tema de las ilusiones en general:

di qua dove son gli anni infausti e brevi,
questo d’ignoto amante inno ricevi.

(vv. 54-55)

Es importante, por último, señalar que el hipérbaton de los dos últimos versos citados pone en relieve al “ignoto amante”, es decir, a la voz poética; y el acento sobre “inno” destaca la palabra que define el canto.

El canto “Al conte Carlo Pepoli” (1826, pp.140-144), titulado en ediciones anteriores “Epistola al conte Carlo Pepoli”, es otra de las obras que Leopardi compone en el período dedicado a las *Operette morali*. Escrito en ocasión del lunes de Pascua, en la Accademia dei Felsinei, presedida por quien le da el título, este poema detiene el “ciclo de Aspasia” que había comenzado con los anteriormente comentados e introduce al lector en la desesperanza que significa la vida.

El canto retoma el tema de la Naturaleza como un sistema que provee al hombre de lo necesario para la subsistencia, pero la indiferencia de ésta no le provee al humano la manera de hacer su existencia feliz, pues aquél posee un deseo irrefrenable e inútil de felicidad (idea similar se observará en el idilio “La quiete dopo la tempesta”):

Pure all'aspro desire onde i mortali
già sempre infin dal dì che il mondo nacque
d'esser beati sospiraro indarno,
di medicina in loco apparecchiate
nella vita infelice avea natura
necessità diverse, a cui non senza
opra e pensier si provvedesse, e pieno,
poi che lieto non può, corresse il giorno
all'umana famiglia;

(vv. 27-35)

En los anteriores versos se presenta una visión de la Naturaleza arcana, cuyo sistema es desconocido pero al mismo tiempo infalible en relación con los cuidados de sus criaturas, y en particular de la “umana famiglia”. Este mismo tema será retomado en cantos colocados más adelante y que develan una profunda infelicidad por no encontrar en la *Natura matrigna* algo más que un simple sistema de producción y destrucción.

“Il Risorgimento” (1828, pp. 145-149) surge, cronológicamente, después de componer “Alla sua Donna”. Se coloca entre los *Canti* como el regreso a la poesía después de las experiencias literarias obtenidas en el lapso dedicado a la escritura de las *Operette morali*. Se trata de una nueva visión influida por el estoicismo particular del *Manuale di Epitteto*, cuya traducción Leopardi realiza a finales de 1825. Como lo apunta Alberto Frattini, el autor de los *Canti* encuentra una nueva forma de aceptación de los males que aquejan al hombre mediante la “pazienza”,⁴¹ surgida, como lo anota en el *Zibaldone*, del amor innato del ser humano a prodigarse su propio bien.⁴² De esta forma, el poeta se abre paso al reforzamiento de la idea pesimista del sufrimiento del hombre, pero también a la

⁴¹ Cfr. Alberto Frattini, “Dal ‘Risorgimento’ agli ultimi canti”, *op. cit.*, p. 124. Este autor parafrasea lo escrito en el *Zibaldone*, el 30 de diciembre de 1826: “Pazienza quanto giovi per mitigare e render più facile, più sopportabile, ed anco veramente più leggero lo stesso dolor corporale. [...] Consiste in una non resistenza, una rassegnazione d’animo, una certa quiete dell’animo nel patimento. [...] E potrà essere disprezzata questa virtù quanto si voglia, e chiamata vile: ella è pur necessaria all’uomo, nato e destinato inesorabilmente, inevitabilmente, irrevocabilmente a patire, a patire assai, e con pochi intervalli”. (pp. 1121-1122)

⁴² Cfr. 8 de enero de 1827, vol. II, p. 1123.

aceptación de este mal perenne.

Sin embargo, cabe señalar que, una vez asumido ese hecho, el poeta encuentra, mediante el recuerdo y la atención a las cosas más sencillas que lo rodean, un nuevo acercamiento a la Naturaleza que genera nuevas ilusiones:

In questa nuova luce, che nasce dalla cristallina coscienza di una infelicità irrimediabile, di una disperazione di cui si è ormai toccato il fondo, le situazioni più semplici, le creature e le cose più umili, assumono nuova profondità e pregnanza, si caricano di una misteriosa forza d'emblema.⁴³

En el canto, esta palingenesia es el resurgir de los afectos juveniles, pero, al mismo tiempo, renace en el poeta la inspiración que había creído muerta, la misma que lo hizo escribir las *Operette morali*. Es importante, asimismo, notar que Leopardi, con ritmos breves y musicales, propios de la métrica del Setecientos, desarrolla una temática desacorde con dicha estructura:

Moti soavi, immagini,
palpiti, error beato,
per sempre a voi negato
questo mio cor non è?
Siete pur voi quell'única
luce de' giorni miei?
gli affetti ch'io perdei
nella novella età?

(vv. 85-92)

Este *Risorgimento* es la conclusión a la que Leopardi ha llegado una vez que reflexiona y esclarece su situación, como ser humano, frente a la Naturaleza, la cual entiende sólo como generadora de vida:

Che non del ben sollecita
Fu, ma dell'esser solo:
purché ci serbi al duolo,
or d'altro a lei non cal.

(vv. 121-124)

⁴³ Alberto Frattini, *op. cit.*, p. 121.

Y sin embargo, frente a esta verdad, resurge en el poeta la capacidad de sentir y de imaginar lo existente más allá del desengaño que significa observar la existencia *per se*;⁴⁴ de este modo, recordando lo escrito por Frattini en la cita anterior, la apariencia del mundo cobra un nuevo significado:

Meco ritorna a vivere
la spiaggia, il bosco, il monte;
parla al mio core il fonte,
meco favella il mar.

(vv. 97-100)

“Il Risorgimento” trata de dos aspectos fundamentales de la temática de la poesía de Leopardi; por un lado, la Naturaleza indiferente y, por el otro, una vez asumida dicha verdad, observar la superficialidad del mundo (la belleza) como vínculo con los sentimientos del poeta, es decir, un engaño consciente de sí mismo que ofrece nueva vida a las ilusiones. De este modo, cuando el poeta se dirige a su corazón, se presenta, además del pesimismo, una resignación a vivir como primer paso hacia una poesía más descarnada y encallada en la consciencia de las pérdidas y necesidades humanas:

Mancano, il sento, all'anima
alta, gentile e pura,
la sorte, la natura,
il mondo e la beltà.
Ma se tu vivi, o misero,
se non concedi al fato,
non chiamerò spietato
chi lo spirar mi dà.

(vv. 153-160)

⁴⁴ Francesco De Sanctis, “XXXV. Il Risorgimento”, *op. cit.*, explica el “risorgimento” leopardiano como un retorno a la vida: “la vita non è a suo avviso altro che facoltà di sentire, d’immaginare, d’amare, è in lui risorta la vita; si sentiva morto, ora torna a vivere. E canta la risurrezione della sua immaginazione, del suo sentire”. p. 346.

Después de “Il risorgimento”, se encuentra “A Silvia” (1828, pp. 150-153), canto en donde el poeta reflexiona sobre la muerte real de la mujer que lo acompañó durante su juventud,⁴⁵ y la muerte como metáfora, es decir, como pérdida de las ilusiones cuando el mundo se presenta tal y como es. El modo en el que recorre este trazado tiene distintos puntos de contacto con la vida juvenil del poeta de Recanati.

Las referencias autobiográficas se entremezclan en cada estrofa para construir un canto en donde el contenido trasciende las experiencias personales del autor. La primera parte inicia a modo de recuerdo; la voz poética rememora los días de arduo estudio y el canto de la mujer que lo acompañaba, cuya voz y mano que acariciaba la fatigada tela él perseguía con el oído:

Io gli studi leggiadri
talor lasciando e le sudate carte,
ove il tempo mio primo
e di me si spendea la miglior parte,
d'in su i veroni del paterno ostello
porgea gli orecchi al suon della tua voce,
ed alla man veloce
che percorrea la faticosa tela.

(vv. 15-20)

Los recuerdos se vuelven dolorosos cuando se contrasta la alegría de aquel entonces con el tiempo presente:

Che pensieri soavi,
che speranze, che cori, o Silvia mia!
Quale allor ci apparia
la vita umana e il fato!
Quando sovviemmi di cotanta speme,
un affetto mi preme
acerbo e sconcolato,
e tornami a doler di mia sventura.

(vv. 28-35)

⁴⁵ Aunque no se tiene una referencia clara sobre la persona en la que Leopardi se basa para escribir esta obra, por la enfermedad que el poeta menciona en los versos de la quinta estrofa (Tu pria che l'erbe inaridisse il verno, / da chiuso morbo combattuta e vinta, / perivi, o tenerella, vv. 40-42) se trata, quizá, de Teresa Fattorini, hija del cochero en la casa familiar, quien muere prematuramente.

La muerte priva del amor y de la compañía a la gente que solía platicar con Silvia. Asimismo, el momento de su partida remarca la ausencia de aquellas virtudes que ella poseía en vida. De este modo, la voz poética explora, encumbrando su ausencia, el tema de la pérdida de todo aquello de que goza la juventud:

E non vedevi
il fior degli anni tuoi;
non ti molceva il core
la dolce lode or delle negre chiome,
or degli sguardi innamorati e schivi;
né teco le compagne ai dì festivi
ragionavan d'amore.

(vv. 42-48)

La muerte de esta musa subraya la caducidad tanto de la belleza como de las ilusiones; este hecho propicia la reflexión de la voz poética sobre la nueva perspectiva desde la que mira el mundo, que se recrudece cuando el autor se pregunta sobre el desengaño al que la vida lo ha condenado:

Questo è quel mondo? questi
i diletti, l'amor, l'opre, gli eventi
onde cotanto ragionammo insieme?
questa la sorte dell'umane genti?

(vv. 56-59)

Y sin embargo, la muerte prematura de Silvia es, dentro de todo el dolor, la ganancia de no vivir sin ilusiones, como lo hará el poeta al enfrentar la pérdida de la esperanza, la cual, mediante una prosopopeya, muestra el largo camino que debe recorrer hacia la tumba:

All'apparir del vero
tu, misera, cadesti: e con la mano
la fredda morte ed una tomba ignuda
mostravi di lontano.

(vv. 60-63)

De modo similar al anterior canto, “Le ricordanze” (1829, pp.154-159) recrea la vida cotidiana de Leopardi a través del recuerdo, suscitado cuando el poeta regresa a su lugar natal y se percata de la ausencia de las personas queridas que formaban parte de su existencia. Esta obra, cuya primera estrofa, de carácter descriptivo, narra el encuentro entre la voz poética y las estrellas, testigos y confidentes, guarda relación directa con “Alla luna”, idilio que, incluso, se titulaba “La rimembranza”; posteriormente, los recuerdos se convierten en eslabones que forman la cadena de pérdidas que durante su vida en Recanati el autor sufrió:

Vaghe stelle dell’Orsa, io non credea
tornare ancor per uso a contemplarvi
sul paterno giardino scintillanti,
e ragionar con voi dalle finestre
di questo albergo ove abitai fanciullo,
e delle gioie mie vidi la fine.

(vv. 1-6)

Como se observa, el hilo conductor sigue siendo la pérdida de las alegrías ligadas a la edad pasada del poeta, y con la ausencia de la felicidad, asimismo, en la segunda estrofa, se encuentra el recuerdo del aspecto negativo de la gente en Recanati y la juventud del poeta, que apostrofa con la metáfora de la flor que adorna la aridez de la vida:

ti perdo
senza un diletto, inutilmente, in questo
soggiorno disumano, intra gli affanni,
o dell’arida vita unico fiore.

(vv. 46-49)

Pero si la vida está ligada a un tiempo ingrato, también es el momento en el que el mundo es un lienzo sobre el cual se pintan, mediante la capacidad de la imaginación, sus infinitas formas, antes de que las verdades de la existencia decoloren, con la razón, la pintura creada. El símil con el que es tratado dicho tema se destaca por el uso de palabras (sobre todo “vagheggia” y “fingendo”) que evocan el canto “L’infinito”:

In queste sale antiche,
al chiaror delle nevi, intorno a queste

ampie finestre sibilando il vento,
rimbombaro i sollazzi e le festose
mie voci al tempo che l'acerbo, indegno
mistero delle cose a noi si mostra
pien di dolcezza; indelibata, intera
il garzoncel, come inesperto amante,
la sua vita ingannevole vagheggia,
e celeste beltà fingendo ammira.

(vv. 67-76)

De este modo el canto se sumerge en el pasado grato, pero a la vez doloroso; la remembranza en de la poesía leopardiana se puede analizar con base en los contrastes que ofrece y de los cuales construye la dicotomía entre el pasado y presente. Mientras que el ayer es un tiempo en el cual la acción de recordar necesariamente reconstruye los momentos con base en estados de ánimo y sensaciones, el presente y la visión del futuro, una vez que las ilusiones, impulsoras de esperanzas, han muerto, se muestran estériles en cuanto a la capacidad creadora, y lo vislumbrado más allá del aquí y ahora sólo contiene un vacío existencial.

En sentido similar a la temática de “Il risorgimento”, los “ameni inganni”, visiones que impulsan las esperanzas, se encuentran en la juventud de Leopardi, y son, al mismo tiempo, el placebo de su vida presente:

O speranze, speranze; ameni inganni
della mia prima età! sempre, parlando,
ritorno a voi; che per andar di tempo,
per variar d'affetti e di pensieri,
obbliarvi non so. Fantasmi, intendo,
son la gloria e l'onor, dilette e beni
mero desio; non ha la vita un frutto,
inutile miseria.

(vv. 77-84)

Es por ello que, como se mencionó anteriormente, el recuerdo es la grata compañía y el remedio para los días aciagos de la vida adulta. No obstante que la memoria conserve momentos amargos, el recordar es dulce “per se”:

Qui non è cosa
ch'io vegga o senta, onde un'immagin dentro
non torni, e un dolce rimembrar non sorga.
Dolce per se;

(vv. 55-58)

Por otra parte, Nerina, cuya prematura y triste partida comparte con el resto de las mujeres que Leopardi conoció en su infancia, es el personaje cuya partida acrecienta el triste silencio del lugar al que el poeta regresa. Es importante notar que el inicio del verso con que el invoca a su musa tiene la misma estructura del verso 77: “O speranze”:

O Nerina! e di te forse non odo
questi luoghi parlar? caduta forse
dal mio pensier sei tu? Dove sei gita,
che qui sola di te la ricordanza
trovo, dolcezza mia?

(vv. 136-140)

Asimismo, como se mencionó en cantos como “Alla sua Donna”, “Il sogno” o “Il primo amore”, la muerte prematura de Nerina hace que su belleza y alegría no caduquen; por ello, su imagen en los recuerdos de la voz poética no cambia de ánimo ni envejece, e incluso se envuelve con un velo de indeterminación, como se observa cuando adjetiva el amor por ello como “antico”; lo que le provee de la vaguedad característica de la poesía leopardiana:

Ma rapida passasti; e come un sogno
fu la tua vita. Ivi danzando; in fronte
la gioia ti splendea, splendea negli occhi
quel confidente immaginar, quel lume
di gioventù, quando spegneali il fato,
e giacevi. Ahi Nerina! In cor mi regna
l'antico amor.

(vv. 152-158)

Este canto deposita todas las reflexiones sobre el recuerdo, la pérdida de las ilusiones y la esperanza en la imagen de Nerina; en ella confluyen todos los recuerdos asociados con la juventud de la voz poética:

Nerina mia, per te non torna
primavera giammai, non torna amore.

(vv. 164-165)

Finalmente, la imagen de Nerina permanecerá intacta en la mente del poeta por largo tiempo; de este modo ella se convierte en un elemento poético muy importante, pues, aunque haya muerto físicamente, su huella se conserva como un motor que impulsará creaciones futuras:

Ahi tu passasti, eterno
sospiro mio: passasti: e fia compagna
d'ogni mio vago immaginar, di tutti
i miei teneri sensi, i tristi e cari
moti del cor, la rimembranza acerba.

(vv. 169-173)

Es necesario, para comprender la idea de la permanencia de Nerina, notar el encabalgamiento “eterno / sospiro” en los versos 169-170, pues subraya la duración del recuerdo eterno de la vida corta de Nerina; a su vez, se trata del oxímoron que une ambas ideas. La “rimembranza acerba” con la que finaliza este canto refuerza la idea central, es decir, la amargura del recuerdo y la necesidad de regresar a él. La muerte en la poesía de Leopardi es, además de lo anteriormente dicho, una forma de revelación de la verdad y una partida sin regreso.

Después de este canto se encuentra el “Canto notturno di un pastore errante dell’Asia”, (1829-1830, pp.160-164) el cual se coloca en la parte central de los *Canti*. Esto le confiere un importante simbolismo a la obra en su conjunto, pues, además de que en este poema Leopardi habla no con su voz, sino con la voz del pastor, la temática toma distancia de las experiencias personales del poeta, pero, al mismo tiempo, trata de hablar de una condición humana universal, lo que lo convierte en una obra peculiarísima, a la que se dedicará un análisis aparte.

En “La quiete dopo la tempesta” (1829, pp. 165-166), Leopardi presenta la segunda parte de su ciclo idílico, el cual llega a su cumbre con este poema y con “Il sabato del villaggio”. El tema del recuerdo se aborda esta vez mediante la reflexión filosófica sobre la relación entre el dolor y el placer.

Este idilio presenta con más detalle, en los primeros versos, la vida cotidiana del paisaje que contempla la voz poética. Si en “La sera del dì di festa” el ambiente externo está dominado por una naturaleza “antica” y “onnipotente” que actúa directamente sobre el yo poético al destinarlo a la infelicidad (vv. 14-16), en éste, como lo apunta De Sanctis, una cierta alegría permea el ánimo del cuadro dibujado, en el cual “prorompe una gioia tumultuosa, quasi la tempesta della gioia che succede a quella del cielo”.⁴⁶

Esta alegría resulta, como lo hace notar la segunda estrofa, del renacer de cada persona, incluso de quien no apreciaba la vida, después del miedo que la tormenta le provoca. En los versos que siguen, el placer y la alegría existen en tanto que ésta, que sólo es momentánea (“gioia vana”), nace del temor superado:

Piacer figlio d'affanno;
gioia vana, ch'è frutto
del passato timore, onde si scosse
e paventò la morte
chi la vita abborria;

(vv. 32-36)

No obstante ese mismo contento se convierta en un alivio momentáneo, con el paso del tiempo la misma tranquilidad resulta insoportable y se convierte en “uniformità”.⁴⁷ Debido a que el placer necesariamente es sentido con fuerza después del dolor, éste se contempla como mal necesario, en el que germinan los únicos goces de los que disfruta el ser humano. Similar idea se presenta en el “Dialogo di Federico Ruysch e delle sue

⁴⁶ Francesco De Sanctis, *op. cit.*, pp. 375-376.

⁴⁷ Es importante citar lo dicho en el *Zibaldone* en relación con este punto, ya que, si bien “La quiete dopo la tempesta” habla del placer efímero que nace del temor, es importante señalar que la continua tranquilidad es sinónimo de fastidio: “L’uniformità è certa cagione di noia. L’uniformità è noia, e la noia uniformità. D’uniformità vi sono moltissime specie. V’è anche uniformità prodotta dalla continua varietà, e questa pure è noia. [...] V’è la continuità di tale o tal piacere, la qual continuità è uniformità, e perciò noia ancor essa, benchè il suo soggetto sia il piacere”. 7 de agosto de 1822, vol. II, p. 802.

mummie”, perteneciente a las *Operette morali*, donde una de las momias que despierta explica a Ruysch, basándose en la filosofía epicúrea, que el placer es inexistente *per se* y sólo depende del dolor en tanto que la ausencia de éste es el goce mismo:

MUMMIA. Il piacere non sempre è cosa viva; anzi forse la maggior parte dei dilette umani consistono in qualche sorta di languidezza. Di modo che i sensi dell'uomo sono capaci di piacere anche presso all'estinguersi; atteso che spessissime volte la stessa languidezza è piacere: massime quando vi libera da patimento; poichè ben sai che la cessazione di qualunque dolore o disagio, è piacere per se medesima. (p. 554)

Por ello, en “La quiete dopo la tempesta”, la tormenta libera al hombre de la *noia*, que es la ausencia total de emociones. Lo expresado en el anterior fragmento se amplía en el *Zibaldone*, donde se explica que el ser humano posee una inclinación ingénita al deseo y a la satisfacción de éste; por lo que la Naturaleza provee de necesidades para que se satisfagan.⁴⁸ Así, la quietud después de la tormenta es, al mismo tiempo, la esperanza de un renacer, ya que el placer será fruto de nuevos dolores e incluso la muerte, como lo sentencian las momias de Ruysch, es promesa de alivio:

Assai felice
se respirar ti lice
d'alcun dolor: beata
se te d'ogni dolor morte risana.

(vv. 50-54)

En el siguiente idilio, “Il sabato del villaggio” (pp. 167-169), compuesto casi al mismo tiempo que “La quiete dopo la tempesta”, de nueva cuenta la vida campestre sirve como escenario en el que la espera de la fiesta contiene en sí un placer, mismo que morirá en el momento en que lo esperado se haga realidad, experiencia vivida. En este caso, la voz poética se sitúa en los preparativos llenos de alegría y espera intensa de que llegue el reposo, después de que la gente ha trabajado arduamente toda la semana. El poema es un tapiz de imágenes costumbristas en donde personas jóvenes y viejas esperan o recuerdan

⁴⁸ Cfr. *ibidem*, vol. I, p. 141.

los momentos previos al domingo, único día festivo de la semana:⁴⁹

La donzelletta vien dalla campagna
in sul calar del sole,
col suo fascio dell'erba; e reca in mano
un mazzolin di rose e di viole,
onde, siccome suole,
ornare ella si appresta
dimani, al dì di festa, il petto e il crine.
Siede con le vicine
su la scala a filar la vecchierella,
incontro là dove si perde il giorno;
e novellando vien del suo buon tempo,
quando al dì della festa ella si ornava,
ed ancor sana e snella
solea danzar la sera intra di quei
ch'ebbe compagni dell'età più bella.

(vv. 1-15)

Este día se rige por la esperanza de los personajes en la víspera de la fiesta; ellos no saben que el momento de la espera es el mismo el placer que tanto desean, porque, al final del día, la celebración decepcionará, pues la vida, como bien lo afirma Arthur Schopenhauer, filósofo contemporáneo de Leopardi, “como péndulo oscila constantemente entre el dolor y el hastío”.⁵⁰

En los versos finales de la penúltima estrofa se observa el momento en el que cada quien vuelve al trabajo rutinario, pues el hombre debe estar ocupado siempre para evitar la *uniformità* (mencionada como “tristezza e noia”) antes señalada. No obstante el placer haya acabado, existe el refugio del recuerdo que trazará de nuevo, en la mente, los momentos de goce:

Questo di sette è il più gradito giorno,
pien di speme e di gioia:
diman tristezza e noia

⁴⁹ Cfr. Francesco De Sanctis, *op. cit.*, p. 375.

⁵⁰ Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, trad. de Eduardo Ovejero y Maury, México, Porrúa, 2009, p. 315.

recheran l'ore, ed al travaglio usato
ciascuno in suo pensier farà ritorno.

(vv. 38-42)

En la última estrofa, la voz poética se dirige a un “garzoncello”, figura cuya juventud es comparada con la emoción de la espera del día festivo. Los versos invitan a este personaje a vivir plenamente la etapa de la que goza; asimismo, le pide que no le disguste si la juventud plena, la fiesta que espera con ilusión, llegue tarde, pues el yo poético sabe que con la “festa di tua vita” es decir, la edad plena, llegarán instantes que lo lastimarán, y lo insinúa con el verso “altro dirti non vo’”; se trata de un desdoblamiento del propio Leopardi, cuya vida, aunque amarga, tuvo instantes de esperanza que en sí misma ya es felicidad:

Garzoncello scherzoso,
cotesta età fiorita
è come un giorno d'allegrezza pieno,
giorno chiaro, sereno,
che percorre alla festa di tua vita.
Godi, fanciullo mio; stato soave,
stagion lieta è cotesta.
Altro dirti non vo’; ma la tua festa
ch'anco tardi a venir non ti sia grave.

(vv. 43-51)

De esta forma, Leopardi cierra sus idilios con una invitación a vivir el presente juvenil, ya que el futuro sólo es dolor y el pasado será un consuelo vano. Cabe resaltar la forma en la que tanto este poema como el que cierra la obra en general, “La ginestra”, dejan abierta una invitación al hombre. En el caso del canto dedicado a la flor del desierto, como se verá, se trata de una invitación a la fraternidad entre los seres humanos.

La poesía idílica leopardiana es el encuentro de la voz poética con el ambiente externo, a veces trazado con detalle como en el “Sabato del villaggio” o “La sera del dì di festa”; o bien, apenas dando ciertos elementos como en “Alla luna” o “L’infinito”. Cada vez que estos elementos coinciden en el recuerdo (que es el refugio atemporal en el que la memoria reconstruye la vida) la experiencia contemplativa recrea un momento decisivo:

la pérdida de las ilusiones, el fin de la juventud o la llegada de la misma después de la infancia. Todo ello se conduce mediante la conciencia del yo poético quien llega a sumergirse en sí mismo, como lo apunta Alberto Frattini, de un modo doloroso y cada vez más triste.⁵¹

“Il pensiero dominante” (1831, pp. 170-174) es el primer canto del “ciclo de Aspasia”. En esta obra el Amor es definido como “terribile, ma caro / dono del ciel” (vv. 3-4), es decir, a la vez que se trata de un sumo bien, provoca un dolor inmenso. De esta concepción surge la nobleza del amante quien afronta la muerte en pos de la realización amorosa, no importando que ésta no se cumpla. Por ello, el amar y hacerle frente al desengaño es un acto heroico, pues quien no es amado demuestra su valentía al no sentir temor de perecer, porque su vida es un largo sufrimiento a cuyo fin, la muerte, sonrío descaradamente:

Giammai d'allor che in pria
questa vita che sia per prova intesi,
timor di morte non mi strinse in petto.
Oggi mi pare un gioco
quella che il mondo inetto,
talor lodando, ognora abborre e trema,
necessitate estrema;
e se periglio appar, con un sorriso
le sue minacce a contemplar m'affiso.

(vv. 44-52)

Pero, al mismo tiempo, el alma noble se aísla del mundo, ya que en éste, como lo afirmará el yo poético en “A se stesso”, no existe persona alguna a la que valga la pena amar (de ahí la definición del tiempo en el que vive la voz poética como “età superba, /che di vote speranze si nutrica”, vv. 59-60). Por ello, la muerte es el gran desafío de los virtuosos, quienes prefieren el fatal destino a vivir sin amor, que es el sentimiento más alto que puede haber entre los hombres, y por el cual se soporta el sufrimiento:

⁵¹ Cfr. Alberto Frattini, “La poesia fino all’intermezzo delle *Operette morali*”, *op. cit.*, p. 66.

Pregio non ha, non ha ragion la vita
se non per lui, per lui ch'all'uomo è tutto;
sola discolpa al fato,
che noi mortali in terra
pose a tanto patir senz'altro frutto;
solo per cui talvolta,
non alla gente stolta, al cor non vile
la vita della morte è più gentile.

(vv. 80-87)

A manera de continuación del canto precedente se encuentra “Amore e Morte” (1832, pp. 175-178), en el que el sentimiento amoroso, en los primeros versos, no tiene comparación, pero tampoco la muerte, como bien supremo:

Cose quaggiù sì belle
altre il mondo non ha, non han le stelle.

(vv. 3-4)

De este modo, la relación entre los elementos que dan título al canto se traduce en el nacimiento del deseo y la aniquilación del mismo; es decir, el primero, Amor, es razón de vida, y el segundo, la Muerte, es la liberación del mal del amor imposible:

Nasce dall'uno il bene,
nasce il piacer maggiore
che per lo mar dell'essere si trova;
l'altra ogni gran dolore,
ogni gran male annulla.

(vv. 5-9)

Por ello, la muerte por suicidio se concibe como la consecuencia de haber conocido el amor; este mismo incita a los que sufren a que, sin timidez (esta idea se enfatiza a partir de la anáfora de “osa” en los versos 68 y 70) piensen en el hecho de suicidarse:

fin la donzella timidetta e schiva,
che già di morte al nome
sentì rizzar le chiome,
osa alla tomba, alle funeree bende
fermar lo sguardo di costanza pieno,

osa ferro e veleno
meditar lungamente,
e nell'indotta mente
la gentilezza del morir comprende.
Tanto alla morte inclina
d'amor la disciplina

(vv. 65-75)

El dolor deviene en un deseo de morir, incluso para las personas inmaduras, de “indotta mente”, debido a la pasión experimentada, la cual se apaga cuando el “inganno estremo”, es decir, la ilusión del amor, se acaba y es sustituida por el conocimiento del mundo en su vacuidad absoluta, como lo demuestra el siguiente canto del “ciclo de Aspasia”.

“A se stesso” (1833, p. 179) es el máximo ejemplo del desencanto amoroso; refleja el descubrimiento del amado de un mundo vacío de razones para vivir y una Naturaleza inexpugnable y cruel. En este canto, cuyas cesuras y encabalgamientos producen el efecto de un ritmo entrecortado, sollozante, el choque con el mundo se refleja en la catástrofe del amor perdido. En los primeros cinco versos está presente la idea de la muerte del sentimiento, el cual hace creer en lo que no existe, lo que no es realizable en el mundo, tal como en “Amore e Morte”, en cuyos versos se explica que del amor nace el deseo, destinado a quedar siempre insatisfecho. La incompatibilidad entre lo eterno y lo temporal se refuerza en los versos segundo y tercero: “Perì l'inganno estremo, / ch'eterno io mi credei”. El canto enfatiza esta muerte a través de la repetición del verbo “perire”, en el verso 3 (“Perì”) y, más tenuemente, con la palabra “spento” en el verso 5: “non che la speme, il desiderio è spento”, el cual, además, expresa que el des-amor no sólo es la falta de correspondencia, sino la ausencia del sentimiento en el amante; lo que sumerge al yo poético en un vacío profundo, inconcebible para el hombre común.

En este poema existe un desencanto de la realidad, pues cuando ésta se conoce, se descubre que no es digna de la pasión del amante, porque en ella sólo existe dolor y ausencia de emociones (la denominada *noia*), por ello el poeta decide colocarlo después

de “Amore e Morte”, pues, en el primero, la idea fluctúa entre los dos grandes conceptos que le dan nombre, mientras que en el presente canto el yo poético se acerca más a su propio sentir. Alejado de toda generalización, habla a su corazón al que sinceramente le confiesa su dolor:

Posa per sempre. Assai
palpitasti. Non val cosa nessuna
i moti tuoi, né di sospiri è degna
la terra. Amaro e noia
la vita, altro mai nulla; e fango è il mondo.

(vv. 6-10)

En estos versos se nota la idea de la vanidad del mundo, pues éste no merece el dolor humano, y, sin embargo, es un destino al que la Naturaleza, madre y madrastra,⁵² ha condenado al hombre. Asimismo, la imagen que de ella se tiene, como un ente maligno que ha preparado, de manera furtiva, tales sufrimientos, se presenta de manera más explícita:

Al gener nostro il fato
non donò che il morire. Omai disprezza
te, la natura, il brutto
poter che, ascoso, a comun danno impera,
e l'infinita vanità del tutto.

(vv. 13-16)

Cabe destacar, sin embargo, la piedad que aún existe en medio de la desolación y el castigo de la vida, pues en el verso 14 la palabra “donò” remite a pensar en un regalo desinteresado, el “morire”, que es ofrecido al hombre por el destino. Este verbo remite, asimismo, a la idea ya presente en el “Ultimo canto di Saffo”, cuando, de entre tanto sufrimiento, el “Tartaro” era el único bien.

El último verso, “e l'infinita vanità del tutto”, tiene como fondo temático el capítulo primero del libro del Eclesiastés —la “Vanidad de vanidades”— en donde se afirma, a través del viaje del rey de Jerusalén, la nulidad de las cosas, pues no existe provecho alguno después de tantas fatigas; sólo hay desamor, que el hombre

⁵² Leopardi la denomina, en el verso 125 de “La ginestra”, “madre è di parto e di voler matrigna”.

experimenta.⁵³

El canto que cierra este ciclo es el mismo que le confiere su nombre: “Aspasia” (1834, pp. 180-183), en el que la figura de la amada no es la mujer real, sino un constructo del amor en la memoria. Ella es, por un lado, la “dotta / allettatrice” (vv. 20-21), cuyos encantos seducen la imaginación del poeta, y la imagen sublimada por el pensamiento del amado:

che gran parte d’Olimpo in se⁵⁴ racchiude,
tutta al volto ai costumi alla favella
pari alla donna che il rapito amante
vagheggiare ed amar confuso estima.

(vv. 40-43)

Cabe resaltar que esta “amorosa idea” es contemplada por el amante “confuso”, es decir, que no distingue a la mujer real de aquélla producto del enamoramiento. Asimismo, el verbo “vagheggiare” implica la contemplación de una imagen idealizada, casi onírica, y no perteneciente al plano real. De este modo, Leopardi retrata la seducción a través de un juego de contrastes, pues exalta, cual si fuera una imagen irreal e inspiración de poetas, a una mujer que promueve el deseo carnal mediante caricias y movimientos; lo antes expuesto se confirma en los versos más eróticos de los *Canti*:

E mai non sento
mover profumo di fiorita piaggia,
né di fiori olezzar vie cittadine,
ch’io non ti vegga ancor qual eri il giorno
che ne’ vezzosi appartamenti accolta,
tutti odorati de’ novelli fiori
di primavera, del color vestita
della bruna viola, a me si offerse
l’angelica tua forma, inchino il fianco
sopra nitide pelli, e circonfusa
d’arcana voluttà; quando tu, dotta
allettatrice, fervidi sonanti
baci scoccavi nelle curve labbra

⁵³ Cfr. *Eclesiastés* I, 2-6.

⁵⁴ Sería válido que la palabra “se” llevara acento gráfico, sin embargo, el poeta no lo considera necesario.

de' tuoi bambini, il niveo collo intanto
porgendo, e lor di tue cagioni ignari
con la man leggiadrissima stringevi
al seno ascoso e desiato.

(vv. 10-26)

Esta figura femenina se parte en dos, pues existe la mujer real y la reconfiguración de la misma en la memoria que se sumerge en la imaginación del amante. La voz poética toma conciencia de la separación de estas dos imágenes para poder distinguir la imaginaria de la real:

Or questa egli non già, ma quella, ancora
nei corporali amplessi, inchina ed ama.

(vv. 44-45)

En estos versos, de nuevo recurre a los demostrativos “questa” para determinar la cercanía con el mundo tangible, y “quella”, la imagen lejana y por tanto indeterminada,⁵⁵ que alguna vez amó y que después se convirtió, una vez declarada su muerte en el choque con la realidad, en una figura fantasmal u onírica (así lo plantea el sustantivo “larva”):

Or quell' Aspasia è morta
che tanto amai. Giace per sempre, oggetto
della mia vita un dì: se non se quanto,
pur come cara larva, ad ora ad ora
tornar costuma e disparir.

(vv. 70-74)

Posteriormente se dirige a la Aspasia real, quien vive y que pudo inspirar tan grande ilusión. En contraste con el objeto amado, producto de la ilusión, que ha muerto para siempre; aunque no haya perdido nada de la belleza acostumbrada:

Tu vivi,
bella non solo ancor, ma bella tanto,

⁵⁵ Importante relación guarda este canto con la idea expuesta en el “Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare”: “GENIO Ho notizia di uno che quando la donna che egli ama, se gli rappresenta dinnanzi in alcun sogno gentile, esso per tutto il giorno seguente, fugge di ritrovarsi con quella e di rivederla; sapendo che ella non potrebbe reggere al paragone dell’immagine che il sonno gliene ha lasciata impressa, e che il vero, cancellandogli dalla mente il falso, priverebbe lui del diletto straordinario che ne ritrae”. p. 530.

al parer mio, che tutte l'altre avanzi.
Pur quell'ardor che da te nacque è spento:
perch'io te non amai, ma quella Diva
che già vita, or sepolcro, ha nel mio cuore.

(vv. 74-79)

En este último canto del ciclo, el desencanto que produce la indiferencia de Aspasia hace caer al amante en la absoluta desilusión, una vez que ha descubierto que, como en “A se stesso”, nadie merece ser amado con la pasión que ha experimentado, mucho menos la mujer real, quien, con su forma de ser, sólo provoca el deseo carnal, no obstante el yo poético, en principio, quiera sublimarla como angelical imagen. Sin embargo, viendo que el amor es un sentimiento vano y, por lo tanto, nada en el mundo puede ofrecer los afectos que desea el enamorado, éste sonríe, despreocupado, frente al hado mortal como una forma de venganza contra la miseria del mundo:

Che se d'affetti
orba la vita, e di gentili errori,
è notte senza stelle a mezzo il verno,
già del fato mortale a me bastante
e conforto e vendetta è che su l'erba
qui neghittoso immobile giacendo,
il mar la terra e il ciel miro e sorrìdo.

(vv. 106-112)

El “ciclo de Aspasia” hace un recorrido por la experiencia amorosa del amante y la consecuente desilusión debido, por un lado, a la no correspondencia por parte de la amada y, por el otro, al aspecto interno de la voz poética, la cual se desprende de la imagen mundana para perderse en una ilusión que inspira deseos que no podrán ser cumplidos una vez que regresa a la realidad. El amor leopardiano es una constante búsqueda de la satisfacción de deseos infinitos, lo cual significaría la felicidad misma; sin embargo, la pérdida de dicho afecto se traduce en el descubrimiento de la inutilidad de esta capacidad de desear, y, por ende, el único refugio posible es la muerte.

“Sopra un basso rilievo sepolcrale, dove una giovane morta è rappresentata in atto di partire, accomiatandosi dai suoi” (1831-1835, pp. 184-187) se encuentra después de que Leopardi concluye el “ciclo de Aspasia”; hecho que simboliza el paso de un mundo ilusorio, habitado por el amor, que paulatinamente se convierte en una simple realidad, dominada por la caducidad de la carne y los sentimientos. En este canto aborda el tema del luto y contrasta la presencia de reglas ocultas de la Naturaleza, madre indiferente, cuyos hijos no amados mueren por ser parte de su ciclo de renovación, con el sufrimiento de los que permanecen vivos.

| La voz poética se dirige a los que sufren la partida, los cuales meditan sobre el destino, la muerte, de la mujer cuya imagen representa el sepulcro:

Morte ti chiama; al cominciar del giorno
l'ultimo istante. Al nido onde ti parti,
non tornerai. L'aspetto
de' tuoi dolci parenti
lasci per sempre. Il loco
a cui movi, è sotterra:
ivi fia d'ogni tempo il tuo soggiorno.
Forse beata sei; ma pur chi mira,
seco pensando, al tuo destin, sospira.

(vv. 18-26)

En estos versos se remarca que la ausencia es para siempre, el lugar al que va el ser apagado es un misterio. Es por ello que Leopardi reduce la vida al sueño vivido en la tierra,⁵⁶ al breve instante en el que se descubre el mundo y en el que afloran las ilusiones, las cuales van unidas a la juventud,⁵⁷ que es, como se anotó anteriormente, un sumo bien. El dolor sentido es producto de la alta estima en que los seres humanos tienen la vida; así lo explica Leopardi en el *Zibaldone*:

Noi piangiamo i morti, non come morti, ma come stati vivi; piangiamo quella persona che fu viva, che vivendo ci fu cara, e la piangiamo perchè ha cessato di vivere, perchè ora non vive e non è. Ci duole, non che egli soffra ora cosa alcuna, ma che egli abbia sofferta quest'ultima e irreparabile disgrazia (secondo noi) di esser privato della vita e dell'essere. Questa disgrazia *accadutagli* è la causa e il

⁵⁶ Esta definición viene en los vv. 152-153 de “Le ricordanze”.

⁵⁷ Cfr. Francesco De Sanctis “La Nerina di Giacomo Leopardi”, *op. cit.*, p. 519.

soggetto della nostra compassione e del nostro pianto. Quanto è al presente, poi piangiamo la sua memoria, non lui. (9 de abril de 1827, vol. II, p. 1142. *Cursivas del propio autor*)

A pesar de que la muerte es la revelación de la caducidad, es decir, de la verdad, la única vida posible, aunque sea un cúmulo de ilusiones, de sueños y esperanzas muchas veces inconclusos, sigue siendo el tiempo del recuerdo y del amor humano, pues éste, al no vislumbrar nada más allá de la estancia en la tierra, no puede pensar en otra forma de convivencia con los suyos:

Che se nel vero,
com'io per fermo estimo,
il vivere è sventura,
grazia il morir, chi però mai potrebbe,
quel che pur si dovrebbe,
desiar de' suoi cari il giorno estremo,
per dover egli scemo
rimaner di se stesso,
veder d'in su la soglia levar via
la diletta persona
con chi passato avrà molt'anni insieme,
e dire a quella addio senz'altra speme
di risconrarla ancora
per la mondana via;

(vv. 81-94)

De este modo Leopardi apela al sentimiento humano a pesar de la condena que significa vivir; aunque él revela en este poema la irreflexión de los que quedan vivos, pues rechazan la soledad, no importando que la muerte sea un hecho inevitable y el alivio al sufrimiento, lo que no exime a la Naturaleza de su crueldad, aun si ésta forma parte del propio ciclo de destrucción y renovación:

Come, ahi come, o natura, il cor ti soffre
di strappar dalle braccia
all'amico l'amico,
al fratello il fratello,
la prole al genitore,
all'amante l'amore: e l'uno estinto,
l'altro in vita serbar? Come potesti
far necessario in noi

tanto dolor, che sopravviva amando
al mortale il mortal? Ma da natura
altro negli atti suoi
che nostro male o nostro ben si cura.

(vv. 98-109)

En “Sopra il ritratto di una bella donna scolpito nel monumento sepolcrale della medesima” (1835, pp. 188-189), hermano del anterior, el autor contrasta la belleza, la juventud y todo aquello que enaltece la vida, con los despojos de la muerte. Los primeros versos describen a la mujer motivo del retrato como el polvo y huesos a los que la muerte la redujo: “Tal fosti: or qui sotterra / polve e scheletro sei” (vv. 1-2).

Este canto reafirma el tema de la caducidad del cuerpo para demostrar que el mundo es sólo un cúmulo de apariencias que provoca distintos sentimientos y al que el hombre quiere dar un significado, pero siempre choca contra una fuerza superior que aniquila todo. Asimismo, si se relaciona con Aspasia, que precede estos cantos, existe un profundo contraste, pues la belleza física de la amada, que antes se había exaltado, de golpe desaparece:

Quel dolce sguardo,
che tremar fe', se, come or sembra, immoto
in altrui s'affisò; quel labbro, ond'alto
par, come d'urna piena,
traboccare il piacer; quel collo, cinto
già di desio; quell'amorosa mano,
che spesso, ove fu porta,
sentì gelida far la man che strinse;
[...]
or fango
ed ossa sei: la vista
vituperosa e trista un sasso asconde.

Così riduce il fato
qual sembianza fra noi parve più viva
immagine del ciel. Mistero eterno
dell'esser nostro.

(vv. 7-14, 17-23)

A pesar de que no se nieguen los deseos infinitos ni la capacidad inmensa de crear en la mente vagos pensamientos, como si estas acciones formaran parte de una armonía musical, la Naturaleza, como una contracorriente que de manera fortuita ejerce su poder sobre los hombres, deshace cualquier virtud humana:

Desiderii infiniti
e visioni altere
crea nel vago pensiere,
per natual virtù, dotto concento;
[...]
ma se un discorde accento
fere l'orecchio, in nulla
torna quel paradiso in un momento.

(vv. 39-42, 47-49)

Es importante la metáfora de la fuerza destructiva de la Naturaleza, la cual, al percatarse de cierta nota que hiera (“fere”) el oído, anula cualquier “paradiso” del pensamiento. De manera muy sutil, el autor resume su idea central sobre la relación entre el hombre y aquélla; ambos elementos, el humano y el natural, conviven y se necesitan; sin embargo, mientras que una es la madrastra que ha abandonado al hijo a su fatal destino, el otro es el hijastro desobediente, vanidoso y soberbio, ansioso de placeres infinitos. Ello ha sido su condena, pues el tiempo lo sitúa en un bajísimo sitio en donde impera la continua decadencia de su ser:

Natura umana, or come,
se frale in tutto e vile,
se polve ed ombra sei, tant'alto senti?
Se in parte anco gentile,
come i più degni tuoi moti e pensieri?
son così di leggeri
da sì basse cagioni e desti e spenti?

(vv. 50-56)

Es importante mencionar la idea del verso 53 respecto a la existencia terrena como “polve ed ombra”, que proviene de una tradición poética difundida por autores como Horacio (*Odas*, IV, 7, 16), Petrarca (*Canzoniere*, “CCXCIV: Soleasi nel mio cor star bella e viva”,

12), Luis de Góngora (“soneto XXIII”) y Sor Juana Inés de la Cruz (“A su retrato”, 14).

Una vez que Leopardi reduce a polvo y esqueleto la vida humana, analiza, entonces, la sociedad, corrompida y vacía, en la “Palinodia⁵⁸ al marchese Gino Capponi” (1834-1835, pp.190-197).⁵⁹ Se trata de uno de los cantos más largos (279 versos) en el que el poeta construye un puente de comunicación con la postura crítica del ciclo patriótico, ya que, de nuevo, se dirige a sus coetáneos, pero esta vez entra de lleno en la médula del espíritu burgués, cuya falsa idea progresista se servía de la moda, el lujo y la ciencia para exaltar sus nuevos valores. En relación con esta idea, Walter Binni, considerando los tres últimos poemas (“Palinodia al marchese Gino Capponi”, “Il tramonto della luna” y “La ginestra o il fiore del deserto”) como la “conclusione etico-poetica” de los *Canti*, comenta el carácter contestatario del autor de Recanati:

È qui che la stessa figura dell’‘intellettuale’, quale il Leopardi appoggia e sostiene, appare chiaramente quella di un contestatore delle facili conquiste umane e di un sistema scioccamente o, peggio, interessatamente ottimistico, se la stessa civilizzazione colonizzatrice a lui rivela il suo calcolo scellerato e la sua ‘industria’ consumistica, livellatrice, sopraffattrice di libere energie e di valori autonomi.⁶⁰

En los versos iniciales de esta obra, el pensamiento leopardiano sobre la existencia humana y su valor e importancia en el mundo es expresado irónicamente:

Errai, candido Gino; assai gran tempo,
e di gran lunga errai. Misera e vana
stimai la vita, e sovra l’altre insulsa
la stagion ch’or si volge. Intolleranda
parve, e fu, la mia lingua alla beata

⁵⁸ “Palinodia”, según el *Vocabolario Zingarelli*, Bologna, Zanichelli, 1997, p. 1226, es un “componimento poetico scritto per ritrattare quanto affermato in opera precedente”. Leopardi, sin embargo, se retracta sólo en forma irónica de su pensamiento anterior para remarcarlo con sarcasmo, poniéndolo en contraste, sobre todo, con el de Niccolò Tommaseo (vv. 227-237 de la “Palinodia”), escritor mediocre de quien el poeta esboza la sátira “Potenze intellettuali: Niccolò Tommaseo”. *Vid. Prefazioni, manifesti, appunti*, p. 1033.

⁵⁹ Gino Capponi, historiador y pedagogo, es miembro fundador del *Gabinetto Vieusseux*; asimismo, es uno de los *amici di Toscana* a quienes Leopardi dedica la edición florentina de los *Cantos*. *Cfr.* Lucio Felici, “Nota introductoria a la Palinodia al marchese Gino Capponi”, p. 190.

⁶⁰ Walter Binni, “La conclusione etico-poetica dell’esperienza leopardiana e la ‘Ginestra’”, *La protesta di Leopardi*, Firenze, Sansoni, 1974, p. 153.

prole mortal, se dir si dee mortale
l'uomo, o si può.

(vv. 1-7)

Especial atención merecen los versos en los que revisa los elementos superficiales y frívolos de la civilización moderna (haciendo referencia a las costumbres de la época, como leer el periódico en los cafés) y duramente los rebaja mediante la exaltación sarcástica de los mismos como si se tratase de los antiguos valores con los cuales, en un sentido bélico, se defendía la patria:

Alfin per entro il fumo
de' sigari onorato, al romorio
de' crepitanti pasticcini, al grido
militar, di gelati e di bevande
ordinator, fra le percosse tazze
e i branditi cucchiai, viva refulse
agli occhi miei la giornaliera luce
delle gazzette.

(vv. 13-20)

Es importante, también, resaltar la fugacidad que expresan los versos 19 y 20 a través de la “giornaliera luce” de las publicaciones periódicas, ya que un aspecto que el poeta recriminará profundamente es la falsa creencia en la eternidad de las obras humanas, evidentemente breves en relación con el tiempo de la vida en el mundo. De ahí la crítica a la moda, sumo ejemplo de lo efímero:

Meglio fatti al bisogno, o più leggiadri
certamente a veder, tappeti e coltri,
seggiole, canapè, sgabelli e mense,
letti, ed ogni altro arnese, adoreranno
di lor menstrua beltà gli appartamenti;
e nove forme di paiuoli, e nove
pentole ammirerà l'arsa cucina.

(vv. 115-121)

Los últimos versos del presente canto se dirigen, por última vez tan directamente en los *Canti*, a la sociedad italiana. Ésta, impulsada por las virtudes de la prole europea, conquistará de nuevo el honor perdido y sonreirá a la nueva luz de los siglos venideros. La conclusión del poema condensa todo el vacío en que Leopardi encierra al hombre en la imagen del italiano rodeado de la moda de su tiempo:

Cresci, cresci alla patria, o maschia certo
moderna prole. All'ombra de' tuoi velli
Italia crescerà, crescerà tutta
dalle foci del Tago all'Ellesponto
Europa, e il mondo poserà sicuro.
[...]
Ridi, o tenera prole: a te serbato
è di cotanto favellare il frutto;
veder gioia regnar, cittadi e ville,
vecchiezza e gioventù del par contente,
e le barbe ondeggiar lunghe due spanne.

(vv. 266-270, 275-279)

El último poema escrito por Leopardi, “Il tramonto della luna” (1836, pp. 198-199), fue colocado penúltimo en los *Canti*, antes del canto de la fraternidad humana. Compuesto en 1836, con él Leopardi se despide de la poesía. En esta obra, el poeta construye con toda belleza imágenes nocturnas en medio de una Naturaleza silenciosa, iluminada por la luz argéntea de la luna.

Esta obra compara las sombras que se engrandecen en el instante en el que los rayos lunares abandonan por entre las ramas de los árboles y las colinas el mundo, con el abandono de la juventud, cuyo tiempo da paso a la llegada de la madurez y la vejez, edades en las que no le queda al hombre otro destino que la muerte. La primera estrofa evoca un paisaje nocturno, campestre, dominado por el silencio:

Quale in notte solinga,
sopra campagne inargentate ed acque,
là 've zeffiro aleggia,
e mille vaghi aspetti

e ingannevoli obbietti
 fingon l'ombre lontane
 infra l'onde tranquille
 e rami e siepi e colinette e ville;
 giunta al confin del cielo,
 dietro Apennino od Alpe, o del Tirreno
 nell'infinito seno
 scende la luna; e si scolora il mondo;
 sparison l'ombre, ed una
 oscurità la valle e il monte imbruna;

(vv. 1-14)

Cabe resaltar la vaguedad absoluta de lo construido en este espacio nocturno, en donde las formas que rodean las argentadas aguas y el campo se anuncian como “vaghi aspetti” e “ingannevoli obbietti” que aparecen como sombras lejanas; en estos primeros versos no existe nada concreto, hasta que paulatinamente comienza a mostrarse el paisaje, de lo particular a lo general, en los “rami”, “siepi”, “colinette” y “ville” del polisíndeton del octavo verso. En esta primera estrofa, así como se anuncia esta incerteza de objetos, que son sólo sombras, cabe recordar que existe una implícita relación con la juventud, la cual, asimismo, es retratada por el poeta como un tiempo lleno de esperanzas e ilusiones, que, como tales, tampoco anuncian nada concreto. Se trata de esa edad como campo iluminado por la luna que guarda en ciertos rincones sombras irreconocibles.

Pero, al igual que el tiempo de las ilusiones y esperanzas desaparece, así, en un instante, la luna abandona la faz de la Tierra. Queda solamente el tiempo de las sombras, cuando los humanos, perdidos entre la obscuridad de la existencia, buscan un camino a seguir. La segunda estrofa hace más evidente esta comparación, desde el momento en que une el “Quale” del primer verso, con el “tale” del vigésimo:

tal si dilegua, e tale
 lascia l'età mortale
 la giovinezza. In fuga
 van l'ombre e le sembianze
 dei dilettoni inganni, e vengon meno
 le lontane speranze,
 ove s'appoggia la mortal natura.
 Abbandonata, oscura

resta la vita.

(vv. 20-28)

Es importante señalar que en el verso 20, el poeta evoca el fin de la vida con el sonido que produce la palabra “dilegua”; asimismo, la coma que crea la cesura en dicha parte, corta estrepitosamente el ritmo, y con ello, reafirma tal idea. En cuanto a la temática, se resalta el hecho de que, en medio de la obscuridad, el hombre busca, en la vida, entendida como un camino, un viaje, una meta o una razón de existir, y cae en cuenta que ese objetivo es ajeno a la vida misma:

In lei porgendo il guardo,
cerca il confuso viatore invano
del cammin lungo che avanzar si sente
meta o ragione; e vede
che a sé l'umana sede,
esso a lei veramente è fatto estrano.

(vv. 28-33)

Posteriormente, aparece el reino del cielo, que en realidad se entiende como un juez supremo que condena a todo ser vivo a la miseria de la vejez, sin pensar en el dolor que implica dicha edad:

D'intelletti immortali
degnò trovato, estremo
di tutti i mali, ritrovàr gli eterni
la vecchiezza, ove fosse
incolume il desio, la speme estinta,
secche le fonti del piacer, le pene
maggiori sempre, e non più dato il bene.

(vv. 44-50)

En estas imágenes, la Natura *matrigna* se convierte en verdugo cuyos designios hacen sufrir a su criatura; de ahí que la muerte sea un remedio. Sin embargo, dado que nunca se encuentra una causa para tal destino, ni mucho menos para tales sufrimientos, el hombre, pequeño y resguardado en su mundo, no encuentra jamás la razón de estos designios. Esta idea, tan recurrente en la poesía leopardiana, coincide con lo que después será la visión

kafkiana sobre la relación entre el hombre y el supremo orden de las leyes que quiere entender sin encontrar el origen ni la intención de las mismas: “los personajes de Kafka se ven vapuleados por un poder superior del que ignoran las motivaciones y al que interpelan sin recibir respuesta alguna”.⁶¹

Volviendo al canto leopardiano, la última estrofa hace patente la comparación entre la Naturaleza, es decir, aquellas colinas y montes, cuya vida es mayor que la del hombre, y la edad humana, que acaba sin dejar huella. La forma de exponerlo es regresando al motivo de la luna y la iluminación de estos campos, que forma parte de un ciclo que se repetirá más allá de la existencia de cualquier civilización:

Voi, collinette e piagge,
caduto lo splendor che all'occidente
inargentava della notte il velo,
orfane ancor gran tempo
non resterete: che dall'altra parte
tosto vedrete il cielo
imbiancar novamente, e sorger l'alba:
[...]
Ma la vita mortal, poi che la bella
giovinezza sparì, non si colora
d'altra luce giammai, né d'altra aurora.
Vedova è insino al fine; ed alla notte
che l'altre etadi oscura,
segno poser gli Dei la sepoltura.

(vv. 51-57, 63-68)

Con estos versos finales, Leopardi afirma también la idea de la eternidad, ajena al Hombre. Todo el entorno, lo que no es un constructo humano, es eterno y desaparece ante la mirada fugaz de las civilizaciones humanas.

⁶¹ Elías Canetti, *El otro proceso de Franz Kafka sobre las cartas a Felice*, Madrid, Alianza, 1983, p. 155.

Por último se encuentra “La ginestra, o il fiore del deserto” (1836, pp. 200-208), el canto más largo (317 versos) y testamento poético que, según autores como Walter Binni,⁶² toma el nombre del poema “La flor del desierto” de Nicasio Álvarez de Cienfuegos, poeta español de finales del siglo XVIII.⁶³ Sin embargo, la obra leopardiana no crea una simple metáfora de la flor que adorna los desiertos, sino que ahonda en el simbolismo de la retama y la convierte en el nuevo ejemplo moral, que antes había sido la figura de las sociedades grecolatinas clásicas.

El canto se sitúa en medio de un campo devastado siglos atrás por la erupción del volcán Vesubio (el “formidabil⁶⁴ monte” del v. 2), de cuya destrucción atestigua la carta de Plinio el Joven, quien, a propósito de la muerte de su tío, cuenta a Tácito,⁶⁵ autor de las *Historiae*, el momento en el que la lava y las cenizas acabaron con la población de Pompeya y Herculano, ciudades pertenecientes al imperio romano, cuya grandeza Leopardi contrasta con su actual aspecto:

Anco ti vidi
de' tuoi steli abbellir l'erme contrade
che cingon la cittade
la qual fu donna de' mortali un tempo
e del perduto impero
par che col grave e taciturno aspetto
faccian fede e ricordo al passeggero.

(vv. 7-13)

La voz poética parte de la destrucción que hacen recordar las ruinas de las faldas del Vesubio para, de ahí, afirmar la presencia eterna del mal del hombre, es decir, una Naturaleza indiferente que, sin embargo, es causa de sufrimiento. El motivo de la flor que crece en los campos áridos, la cual, “contenta dei deserti” (v. 7), es decir, resignada a vivir en el desierto, es única huella de vida en medio del desastre que la rodea, no

⁶² Cfr. Walter Binni, *op. cit.*, p. 235.

⁶³ El inicio de este poema alude al ambiente desértico que es adornado por dicha flor: “¿Dónde estás? ¿dónde estás, tú, que embalsamas / de este desierto el solitario ambiente / con tu plácido olor?” (vv. 1-3); esta imagen inspiró al poeta de Recanati quien llevó su propia obra hacia otros temas.

⁶⁴ “Formidabile” en la acepción de “temible”, espantoso”.

⁶⁵ Vid. Plinio el Joven, Libro VI, Carta 16 (A Cornelio Tácito), *Cartas*, trad. de Julián González Fernández, Madrid, Gredos, 2005, p. 305.

obstante aquel sitio haya sido hogar del hombre, quien cree eterna su grandeza. En la primera estrofa se enfatiza el derruido aspecto de las creaciones humanas y la nobleza de la retama (así lo sugiere el adjetivo “gentile” del v. 34) la cual, aun siendo frágil y sin importancia para su creadora, perfuma y embellece el ambiente, consolando el sufrimiento que subyace en la pendiente del volcán:

Or tutto intorno
una ruina involve,
dove tu siedi, o fior gentile, e quasi
i danni altrui commiserando, al cielo
di dolcissimo odor mandi un profumo,
che il deserto consola. A queste piagge
venga colui che d'esaltar con lode
il nostro stato ha in uso, e vegga quanto
è il gener nostro in cura
all'amante natura.

(vv. 32-41)

El tono irónico a partir del verso 37 remite a la crítica hacia la filosofía justificante sobre la presencia del mal en el mundo propuesta en el *Poème sur le désastre de Lisbonne* (1756),⁶⁶ de François Marie Arouet de Voltaire, en cuya primera estrofa se utiliza el mismo recurso que retoma el canto leopardiano:

O malheureux mortels! ô terre déplorable!
o de tous les mortels assemblage effroyable!
D'inutiles douleurs éternel entretien!
Philosophes trompés qui criez: “Tout est bien”
accourez, contemplez ces ruines affreuses
ces débris, ces lambeaux, ces cendres malheureuses,
ces femmes, ces enfants l'un sur l'autre entassés,
sous ces marbres rompus ces membres dispersés;
cent mille infortunés que la terre dévore,

⁶⁶ Cfr. Francesco Tanini, “Introduzione: Il pamphlet che scosse le fondamenta della Teodicea”, en François Marie Arouet de Voltaire, *Poema sul disastro di Lisbona*, trad. de Francesco Tanini, s.c., HET, 2006, p. 3.

qui, sanglants, déchirés, et palpitants encore,
enterrés sous leurs toits, terminent sans secours
dans l'horreur des tourments leurs lamentables jours!⁶⁷

(vv. 1-12)

Sin embargo, mientras que los versos voltarianos se conmiseran del grave estado de las víctimas del terremoto en la capital de Portugal en 1755, criticando duramente la filosofía, sobre todo de Leibniz, que predicaba la ideología del *Tout est bien*, el canto leopardiano invita a contemplar el terrible aspecto de las ruinas humanas para afrontar el hecho de la irremediable destrucción; para ello, muestra como figura central a la retama que permanece incólumne, esperando la hora de su muerte.

Asimismo, es importante hacer notar la rima entre “cura” y “natura” de los versos 40-41, pues relaciona ambos elementos, siendo éstos irreconciliables, ya que, como se dijo, la naturaleza no tiene cuidado alguno del hombre; sin embargo, Leopardi juega con el contraste que produce la asociación (disociación) de dichos conceptos.

Por otro lado, el aspecto del campo dibujado en estos versos ejemplifica el poder de la Naturaleza para eliminar y renovar el mundo del hombre que, inconsciente de su pequeñez, aún cree en la magnificencia de sus obras y en el progreso sobre el que se basa su orgullo, aunque descubra su verdadera dimensión a través del poder destructivo del mundo en el que habita:

E la possanza
qui con giusta misura
anco estimar potrà dell'uman seme,
cui la dura nutrice ov'ei men teme,
con lieve moto in un momento annulla
in parte, e può con moti
poco men lievi ancor subitamente
annichilare in tutto.

⁶⁷ Poveri umani! e povera terra nostra! / Terribile coacervo di disastri! / consolatori ognor d'inutili dolori!
/ Filosofi che osate gridare *tutto è bene*, / venite a contemplar queste rovine orrende: / muri a pezzi, carni a brandelli e ceneri. / Donne e infanti ammicchiati uno sull'altro / sotto pezzi di pietre, membra sparse; / centomila feriti che la terra divora, / straziati e insanguinati ma ancor palpitanti, / sepolti dai lor tetti, perdono senza soccorsi, / tra atroci tormenti, le lor misere vite. (trad. Francesco Tanini)

Dipinte in queste rive
Son dell'umana gente
Le magnifiche sorti e progressive.

(vv. 41-51)

Es importante mencionar que el último verso de la estrofa antes citada hace referencia a la introducción a la obra *Inni sacri*, del autor Terenzio Mamiani, primo de Leopardi, quien se refiere a los hechos humanos como “le sorte magnifiche e progressive dell'umanità”.⁶⁸ En este caso, el poeta de Recanati retoma la frase alterándola y la usa para reforzar el tono irónico del canto. Asimismo, es necesario atender el verso 44, en el cual la madre del hombre, la Naturaleza, es llamada “dura nutrice”, es decir, que así como puede prodigar del alimento necesario a sus criaturas, también puede condenarlas al sufrimiento.

En la segunda estrofa, el ambiente desértico de las ruinas adquiere mayor carga semántica al ser reflejo de la constante destrucción y renovación de la vida. Y sin embargo, el hombre, al darle la espalda a esta verdad, renuncia al progreso renacentista (el “risorto pensier”) que la ha develado:

Qui mira e qui ti specchia,
secol superbo e sciocco,
che il calle insino allora
dal risorto pensier segnato innanti
abbandonasti

(vv. 52-56)

En estos versos, es parte fundamental la prosopopeya del verso 53, la cual recrea al siglo de Leopardi como “superbo e sciocco”; *superbo*, porque se cree dominador del mundo entero y por sentirse el portavoz del progreso; *sciocco*, por confiar ciegamente en el camino de sombras que se ha trazado al renunciar a la luz de la verdad, por ende, el epígrafe (“E gli uomini vollero piuttosto le tenebre che la luce”) cobra mayor fuerza. En

⁶⁸ Cfr. Lucio Felici, nota al v. 51, p. 201. En lo tocante a la observación y comentario sobre el verso leopardiano, *vid.* la nota explicativa de Cesare Segre, *op. cit.*, p. 650.

relación con la cita bíblica, Walter Binni comenta:

La “Ginestra” è l’espressione più lontana possibile dalla poesia che rasserena e distacca dalla realtà dei problemi massimi dell’uomo, [...] perché la sua consolazione è in verità assai singular, se essa –nelle forme di parábola evangelica-antievangelica que il Leopardi ha scelte con polemica e geniale invención aganciata al capovolgimento dei versetti del místico vangelo giovanneo [...] – presenta una virile immagine dell’uomo sottrato a tutte le illusioni, a tutte le speranze, a tutti gli inganni mitológico-religiosi o mitológico-prometeici e invitato –anzi comandato– a romper per sempre una concezione di aceptación de la fuerza que lo opprime e una concezione boriosa e retórica de la propia sorte privilegiata e immortale [...] accettando solo coraggiosamente le verità de la sua trágica e ‘innocente’ situación e combattendo tutti i suoi vani sforzi di velarla e colorirla con cieli metafísicos e fáciles paradisi in terra, que costituiscono altrettante prove de la sua disperata, istintiva coscienza del male que lo assedia e lo limita e lo spinge a simili ‘deliri’ de la mente e de la fantasía.⁶⁹

La cita de Binni, a pesar de ir en contra de la primera concepción leopardiana de la vida del hombre, que se hallaba inmerso en un mundo donde era posible la existencia de “inganni mitológico-religiosi o mitológico-prometeici”, los cuales eran capaces de generar la poesía que se nutría de la fantasía y de la imaginación, explica la nueva visión de la poesía de los últimos cantos (cuya frontera, con la notable excepción del “Canto notturno di un pastore errante dell’Asia”, se marca de gran modo en el poema “A se stesso”) la cual está influida por el paso a esta nueva filosofía que acepta la verdad, sin ilusiones,⁷⁰ que asume y lucha contra la Naturaleza, en tanto que ella es culpable del sufrimiento humano.

Los versos que concluyen la idea anterior construyen una paradoja; pues el hombre considera “progreso” el periodo marcado por la ignorancia de lo que se muestra como única verdad (la cual será explicada con rotundez más adelante):

e volti addietro i passi,
del ritornar ti vanti,
e procedere il chiami.

(vv. 56-58)

⁶⁹ Walter Binni, *op. cit.*, pp. 158-159.

⁷⁰ *Cfr.*, sobre este respecto, Ana María de las Nieves Muñiz Muñiz, “La estructura de los *Canti*: ‘A se stesso’ como frontera”, en Giacomo Leopardi, *Cantos*, trad. de Ana María de las Nieves Muñiz Muñiz, Madrid, Cátedra, 2009, pp. 22-28.

De este modo, “La ginestra, o il fiore del deserto” revisa la historia del hombre y la contrasta con el poder de la Naturaleza que, como el dios que guía el mecanismo de los actos en la Tierra, da un lugar insignificante al ser humano; sin embargo, éste, soberbio, exalta la importancia de su legado en el mundo a través de falsas ideas que se crea de él mismo o de los demás:

Così ti spiacque il vero
dell’aspra sorte e del depresso loco
che natura ci diè. Per questo il tergo
vigliaccamente rivolgesti al lume
che il fe palese: e, fuggitivo, appelli
vil chi lui segue, e solo
magnanimo colui
che se schernendo o gli altri, astuto o folle,
fin sopra gli astri il mortal grado estolle.

(vv. 78-86)

El tono exhortativo del canto se centra, en la tercera estrofa, en el rechazo a creerse más poderoso que la Naturaleza y, con ello, asumir su verdadero papel en la vida y aceptar los males que su *matrigna* le ha heredado:

Nobil natura è quella
che a sollevare s’ardisce
gli occhi mortali incontra
al comun fato, e che con franca lingua,
nulla al ver detraendo,
confessa il mal che ci fu dato in sorte,
e il basso stato e frale;
quella che grande e forte
mostra se nel soffrir, né gli odii e l’ire
fraterne, ancor più gravi
d’ogni altro danno, accresce
alle miserie sue, l’uomo incolpando
del suo dolor, ma dà la colpa a quella
che veramente è rea, che de’ mortali
madre è di parto e di voler matrigna.

(vv. 111-125)

La lección de solidaridad se presenta en la idea de que el hombre no debe culpar a los demás de sus penas, pues éstas son fruto de la existencia terrena, producto de la Naturaleza, contra la cual se debe luchar como el enemigo común, pero, retomando el heroísmo leopardiano, a sabiendas de que se trata de una batalla perdida, pues no se puede más que asumir el dolor y no bajar la cabeza ante el verdugo. Por ello, el hombre verdaderamente sabio respecto a la Natura, asume una actitud activa:

Costei chiama inimica; e incontro a questa
congiunta esser pensando,
siccome è il vero, ed ordinata in pria
l'umana compagnia,
tutti fra se confederati estima
gli uomini, e tutti abbraccia
con vero amor, porgendo
valida e pronta ed aspettando aita
negli alterni perigli e nelle angosce
della guerra comune.

(vv. 126-135)

En la última estrofa del canto, Leopardi regresa al ejemplo de la *ginestra*, que acepta la muerte:

E piegherai
sotto il fascio mortal non renitente
il tuo capo innocente:
ma non piegato insino allora indarno
codardemente suplicando innanzi
al futuro oppressor

(vv. 304-309)

En esta obra, la crítica al pensamiento progresista enfatiza el uso exagerado de la razón aplicada a la ciencia, la inexistencia de un examen de los hechos en su justa medida e importancia y la fundamentación del poder del hombre en la errónea creencia de dejar un legado imborrable a las civilizaciones venideras, sin tomar en cuenta la capacidad de destrucción de la Naturaleza, que acaba con las pretensiones humanas y con la vida de la inocente *ginestra*, que se conforma con vivir su vida sin tomar por eterno su legado; y su cabeza, que no se había doblado cobardemente, tampoco se yergue en orgullo demente:

ma non eretto
con forsennato orgoglio inver le stelle,
né sul deserto, dove
e la sede e i natali
non per voler ma per fortuna avesti;
ma più saggia, ma tanto
meno inferma dell'uom, quanto le frali
tue stirpi non credesti
o dal fato o da te fatte immortali.

(vv. 309-317)

Cabe destacar, en los últimos versos, la mención que se hace de la enfermedad del hombre, la razón, que lo ha invadido de lo que hoy se llama complejo de superioridad. En contraste, la *ginestra*, mirando el suelo, pero sin pedir misericordia, acepta su fatal destino porque su propio ciclo vital le ha enseñado la mortalidad de su estirpe y ha aceptado, de la Fortuna, el lugar y el tiempo en que ha nacido.

Después de “La ginestra, o il fiore del deserto” se colocaron, en la edición Florentina de 1845 de los *Canti*, dos poemas breves:⁷¹ “Imitazione” (1828, p. 209)⁷² y “Scherzo” (1828, p. 210); así como el grupo de los “Frammenti” (“XXXVII”, 1819,⁷³ p. 211; “XXXVIII”, 1818,⁷⁴ p. 212; “XXXIX”, 1816,⁷⁵ p. 212; “XL. Dal greco di Simonide”, 1823-1824,⁷⁶ p. 215 y “XLI. Dello stesso”, 1823-1824, p. 216).

⁷¹ Estas obras, además de los “frammenti”, aparecen desde la edición napolitana de 1835, siendo siempre las últimas. En la edición de Le Monnier de 1845 se agregaron, antes de éstas, “Il tramonto della luna” y “La ginestra o il fiore del deserto”.

⁷² Según lo dicho por Lucio Felici en la nota introductoria al canto, p. 209, la fecha de composición es imprecisa, aunque, a juzgar por el lenguaje utilizado, puede pertenecer a la etapa madura de la poesía leopardiana, es decir, no antes del año de composición del “Canto notturno di un pastore errante dell’Asia”.

⁷³ Fue publicado anteriormente en el *Nuovo Ricoglitore* de Milán, en 1826 con el título “Lo spavento notturno”. *Cfr.* Lucio Felici, nota introductoria, p. 211.

⁷⁴ Forman parte de los versos de la “Elegia II”, compuesta cuando Leopardi se enamoró de Geltrude Cassi Lazzari. *Cfr.* Lucio Felici, nota introductoria, p. 212.

⁷⁵ Reelaboración del *Appressamento della morte*. *Cfr.* Lucio Felici, nota introductoria, p. 212.

⁷⁶ Traducción libre de un fragmento de Simónides de Amorgo, poeta del S. VII a.C. *Cfr.* Lucio Felici, nota introductoria, p. 215.

A juzgar por el contenido de estas obras, su inclusión no pretende seguir el hilo temático-ideológico del resto de los *Cantos*,⁷⁷ pues se trata, en todo caso, de borradores de proyectos más grandes de ciclos poéticos que no se llevaron a cabo; incluso algunos como “Imitazione” o “Dal greco di Simonide” son traducciones libres de composiciones como “La feuille”, de Antoine-Vincent Arnault, en el primer caso, y de versos de Simónides, en el segundo. En lo tocante a “Scherzo”, éste refleja, mediante la voz poética que visita el taller de su Musa, la experiencia leopardiana en relación con la forma de depurar sus obras; lo que no presenta ninguna continuidad en el pensamiento de los poemas que preceden.

Debido a que no hay una razón clara de por qué aparecen dichos vestigios, una respuesta probable sería que se tomaron en cuenta aspectos meramente editoriales, para no excluir parte de la extensa obra del poeta, quien, hasta ese entonces, sólo contaba con las publicaciones de obras filológicas, algunas traducciones y las *Operette morali*.

⁷⁷ Incluso críticos como Walter Binni y Marco Santagata consideran “La ginestra, o il fiore del deserto” la conclusión ideológica de los *Cantos*.

Capítulo tercero

La visión pesimista del “Canto nocturno di un pastore errante dell’Asia”

¿Y dejas, Pastor Santo,
tu grey en este valle hondo, oscuro,
con soledad y llanto;
y tú, rompiendo el puro
aire, te vas al inmortal seguro?

FRAY LUIS DE LEÓN

Escrito en el periodo 1829-1830, el “Canto nocturno di un pastore errante dell’Asia” se encuentra situado, en los *Canti*, en una posición central dedicada al análisis del hombre desde una perspectiva que privilegia los contenidos sobre la forma, pues, como se verá, este poema es uno de los más simples en cuanto a su forma, ya que el tiempo verbal escogido, el presente, y las palabras utilizadas evidencian la intención del poeta de mostrar una verdad desprovista de cualquier adorno retórico, aun cuando el vocabulario posee un profundo simbolismo y un predominio de figuras retóricas que lo enriquece.

El “Canto nocturno di un pastore errante dell’Asia” se refiere en su título, según lo afirma Leopardi en el *Zibaldone*, a las notas del *Voyage d’Orenbourg à Boukhara, fait en 1820*, del Barón de Meyendorff, que aparece en el *Journal des Savants* de 1826; en esta obra se habla de una de las naciones del norte del Asia central, cuyos habitantes recitan, sentados en una piedra, hazañas de sus héroes, pero también improvisan cantos tristes.¹ De este modo, el canto objeto del presente análisis, al representar una de esas

¹ Cfr. Giacomo Leopardi “Note, prefazioni, dedicatorie dei *Canti*”, *Tutte le poesie e tutte le prose*, (ed. Lucio Felici y Emanuele Trevi), Roma, Newton & Compton, 2005, p. 218. En adelante, como todas las obras leopardianas, con excepción del *Zibaldone*, serán tomadas de esta edición, se agregará sólo el título del texto específico y la página.

recitaciones, retoma la esencia oral de la tradición poética; asimismo, al ponerle voz a un personaje lejano cultural y geográficamente, y revestirlo con las reflexiones existenciales contenidas en sus versos, Leopardi aprovecha la lejanía de este microcosmos para recrearlo a través del pensamiento y transformarlo en su propio mito.

Así como en “L’infinito”, donde el recuerdo acerca todo lo pasado y lo recrea en el placer de la imaginación, la distancia entre el mundo del pastor y el del poeta crea un espacio intermedio, donde se construye un nuevo universo, único e irrepetible, al que pertenece el yo poético. Por ende, el personaje que habla en este canto ya no forma parte del pueblo al que hace referencia, sino, más bien, se convierte en portavoz del pensamiento leopardiano.

El análisis del que se parte para determinar la visión sobre la vida humana según las palabras del pastor errante, surge de la relación entre los tres elementos principales del canto: la luna, el pastor y la grey. Cada uno de ellos está incomunicado; sin embargo, al ser el yo poético el único elemento que busca respuestas y el único cuya desesperación acompaña la tristeza del soliloquio en el que se convierte el canto, se acrecienta el sufrimiento de la voz poética y se siente aún más el vacío al que ésta acude en busca de la verdad. Asimismo, cada uno es un símbolo que conforma la vida en el universo; por un lado, está la luna, que representa a la naturaleza silente, arcana y omnipresente; por otro, la grey es la vida animal carente de preocupaciones más allá de las indispensables, lo que la vuelve menos infeliz; y el pastor errante, quien acumula dentro de sí todo el dolor de cuestionarse cada aspecto de su existencia y no encontrar respuestas.

3.1 LA LUNA Y LA RELACIÓN ENTRE LA NATURALEZA Y EL HOMBRE

Para hablar de la luna y su carga semántica en el “Canto notturno di un pastore errante dell’Asia”, antes es necesario explicar la evolución que tuvo la relación hombre-Naturaleza en la obra de Leopardi para comprender el alejamiento del ser humano con respecto a su creadora y las consecuencias de ese distanciamiento.

La Naturaleza rodea, ha dotado de vida y ha puesto en un determinado sitio del mundo al hombre. Esta progenitora, definida *grosso modo* en el *Zibaldone* como “qualunque sia intelligenza o forza o necessità o fortuna, che ha conformato l’occhio a vedere, l’orecchio a udire”,² se encuentra, en principio, relacionada estrechamente con su creación, es decir, dentro de una realidad primigenia,³ anterior al mundo del pastor errante, donde los hombres se movían libremente sin tener en cuenta preocupaciones individuales ni colectivas y en donde no existían las ataduras de las civilizaciones basadas en el conocimiento racional, pues la imaginación creaba el mundo que, aún desconocido en sus partes, no estaba bajo la lupa de la verdad científica.

Esta concepción está marcada por un pasado mítico que Leopardi crea y sobre el cual desarrolla su pensamiento, pues, aunque conserva parte de la visión influida por el pensamiento de Rousseau,⁴ (cuyos ensayos sociológicos, sobre todo el *Discurso sobre el origen de la desigualdad entre los hombres*, sentaron las bases para analizar esta antigua forma de relación entre el ser humano y su entorno) se trata de una perspectiva desde la que se toma en cuenta a la Naturaleza como una diosa creadora que “opera sempre il bene”⁵ y dota a sus creaciones de lo necesario para poder subsistir.

Sin embargo, como ya se ha visto en el desarrollo ideológico de los demás cantos, la relación hombre-Naturaleza pasa de un estado mítico, plasmado en “Alla Primavera” o referido en los poemas patrióticos, a una relación distante, de madrastra-hijo, centrada en la decadencia social, ausente de los antiguos valores, y en donde el dolor no es producto de un tiempo determinado, sino de una condición innata del ser humano cuya existencia se limita a ser parte del ciclo vital en el mundo. En el caso del “Canto notturno di un pastore errante dell’Asia”, la voz poética se sitúa en esta perspectiva. El yo poético se

² *Zibaldone di pensieri*, 20 de octubre de 1828, ed. de Anna Maria Moroni, vol. II, Milano, Mondadori, 2010, p. 1161.

³ *Cfr. ibidem*, p. 30. En adelante, sólo se citará esta edición, por lo que en cada referencia se agregará únicamente la fecha, el volumen y la página.

⁴ *Cfr.* Bruno Biral, “Il significato di ‘natura’”, *La posizione storica di Giacomo Leopardi*, Torino, Einaudi, 1992, pp. 32-34.

⁵ *Cfr. idem*.

convierte en el hombre consciente de sus males, producto de una era que impone un modo de conocimiento basado en la razón, la cual da como fruto un cúmulo inmenso de preguntas sin respuesta. Es por ello que el pastor errante pregunta desesperadamente a la luna, a la confidente siempre callada, sobre el sentido que tiene el estar posada en el cielo, pues, al develar esos motivos, ella podría esclarecer la razón de la vida en general, es decir, lo llevaría a aclarar el proyecto que la vida tiene para sí, su razón de ser, incluyendo, desde luego, la del pastor errante:

Che fai tu, luna, in ciel? dimmi che fai,
silenziosa luna?

(vv. 1-2)

La imagen de la “silenziosa luna”, central de los versos antes citados, implica que no habrá retroalimentación en este enorme soliloquio existencial, pues el astro es un ser distante e indiferente al dolor ajeno; mientras que el pastor errante es el hombre moderno, ensimismado y reflexivo, condenado a vivir una existencia vacía a cuyo remedio se encuentra el “abisso orrido, immenso” (v. 35) de la muerte.

En relación con la vida en la tierra, la luna, personificada en el “Dialogo della Terra e della luna”, confirma su lejanía del mundo y sus cuitas, pues, cuando en dicho diálogo la tierra le pregunta sobre las tantas virtudes y significados que las sociedades le han conferido a lo largo del tiempo, ella desconoce tales afirmaciones: “LUNA: Io non so che voglia dire armi, ambizione, arti politiche, in somma niente di quel che tu dici.”⁶ Esta frase complementa la idea del desinterés del satélite terrestre por la vida en el mundo. En el canto que se examina, esta indiferencia se encuentra implícita, y de ahí que el silencio entre la voz poética y la luna sea uno de los elementos más importantes del canto, pues ayuda a construir un muro infranqueable que impide la comunicación, lo que deja al hombre solo en medio de su entorno, sin la posibilidad de encontrar la razón de su sufrimiento.

⁶ “Dialogo della Terra e della Luna”, *Operette morali*, p. 517.

Leopardi construye más claramente la relación del hombre con la Naturaleza madrastra en el “Dialogo della Natura e di un Islandese”. En este diálogo, el islandés, huyendo de las banalidades, es decir, de los placeres efímeros de la vida que son causa de sufrimiento, (p. 533) y de las calamidades que enfrenta a su paso, provocadas por fenómenos naturales, enfermedades y bestias que tratan de devorarlo,⁷ arriba a un lugar inhabitado, en donde se encuentra con el enorme busto de piedra de una mujer; se trata de la misma que ha creado el lugar hostil donde se desarrolla la vida de dicho hombre: “NATURA: Così fuggè lo scoiattolo dal serpente a sonaglio, finché gli cade in gola da se medesimo”. (p. 533)

La analogía antes citada refuerza la idea de la visión de la Naturaleza como un ente superior en todos sentidos, y al hombre como su presa que se entrega a ella sin saberlo. De este modo se vislumbra la imposibilidad de huir de la condena del dolor de la vida, la cual, en sí misma, produce irremediables daños, tal como lo reitera el islandés al reflexionar sobre su huida de la sociedad, su aislamiento; piensa que esto podría redituarle en menor sufrimiento; sin embargo, encuentra en los propios hechos y fenómenos naturales climas adversos y enfermedades:

Quasi tutto il mondo ho cercato, e fatta esperienza di quasi tutti i paesi; sempre osservando il mio proposito, di non dar molestia alle altre creature. [...] Ma io sono stato arso dal caldo fra i tropici, rappreso dal freddo verso i poli, afflitto nei climi temperati dall'incostanza dell'aria, infestato dalle commozioni degli elementi in ogni dove. [...] Né le infermità mi hanno perdonato. (p. 534)

De esta forma, concluye que no existe una razón para ser feliz, ni siquiera al estar en contacto directo con la propia Naturaleza, a quien termina por considerar enemiga absoluta de todos sus hijos: “mi risolvo a conchiudere che tu sei nemica scoperta degli uomini, e degli altri animali, e di tutte le opere tue”. (p. 535)

La afirmación de dicho personaje sobre el significado de la vida en el mundo es desmentida por la propia Naturaleza que, con indiferencia, y demostrando la misma despreocupación que la luna en el diálogo anteriormente citado, se autodefine como

⁷ Cfr. *Ibidem*, pp. 534-535.

generadora de un sistema de producción y destrucción que ayuda a la conservación del mundo, y que cualesquiera pensamientos o sentimientos que sus creaciones pudieran tener, son hechos que no influyen en lo más mínimo en este ciclo:

NATURA: [...] nelle fatture, negli ordini e nelle operazioni mie, trattone pochissime, sempre ebbi ed ho l'intenzione a tutt'altro, che alla felicità degli uomini o all'infelicità. [...] Tu mostri non aver posto mente che la vita di quest'universo è un perpetuo circuito di produzione e distruzione, collegate ambedue tra se di maniera, che ciascheduna serve continuamente all'altra, ed alla conservazione del mondo. (pp. 535-536)

Esta definición es la base del “Canto nocturno di un pastore errante dell'Asia”, cuya voz poética, al igual que el islandés que termina muerto a manos de su creadora, (p. 535) busca un camino a seguir, no físico, sino existencial pues, errante, no halla dentro de un tiempo y espacio restringidos –lo cual está develado estructuralmente con el uso exclusivo de verbos en presente a lo largo de toda la obra– una razón, destino o refugio, si no es la muerte, para su insignificante vida.

La luna es un elemento inalcanzable e incomprensible tanto por su inmortalidad cuanto por su vida secreta. En la primera estrofa, el pastor la confronta hablando de la vida que ella tiene para después preguntarle si acaso la rutina no la lleva a cansarse de lo que la rodea:

Sorgi la sera, e vai,
contemplando i deserti; indi ti posi.
Ancor non sei tu paga
di riandare i sempiterni calli?
ancor non prendi a schivo, ancor sei vaga
di mirar queste valli?

(vv. 3-8)

Estos versos entrañan una profunda reflexión sobre la idea del deseo. En el *Zibaldone*, la conocida “teoría del piacere”, diseminada a lo largo de toda esta obra,⁸ afirma que el hombre posee, por naturaleza, una inclinación enorme al placer; es decir, el deseo es infinito, mientras que la satisfacción del mismo es efímera. Es por ello que la

⁸ Cfr. *Zib.*, del 12 al 23 de julio de 1820, vol. I, p. 139.

inclinación al “infinito”, es decir, las sensaciones inmensas que el alma prueba a través de la imaginación, como sucede en “L’infinito”, sólo son dadas mediante la capacidad de imaginar escenarios, situaciones y sentimientos posibles más allá de los límites físicos impuestos, que provean de un placer más grande que los goces corporales de los que el hombre se alimenta cada día:

L’anima cercando il piacere in tutto, dove non lo trova, già non può esser soddisfatta, dove lo trova, abborre i confini per le sopradette ragioni. [...] L’anima s’immagina quello che non vede, e quell’albero, quella siepe, quella torre gli nasconde, e va errando in uno spazio immaginario, e si figura cose che non potrebbe, se la sua vista si estendesse da per tutto, perchè il reale escluderebbe l’immaginario. (p. 138)

Cuando el pastor errante se cuestiona sobre lo que la luna siente al recorrer siempre esos mismos espacios, es porque él ha descubierto los confines que lo rodean; lo cual, a fuerza de rutina, le produce insatisfacción, pues, como ya se ha dicho, la capacidad imaginativa propia de aquella vida primigenia donde, al igual que los poetas, los hombres creaban el mundo a través de los mitos, es poderosa cuando el mundo se sugiere; una vez que éste se impone, se vive inmerso en un espacio físico reducido. Así, como consecuencia de vivir una rutina privada de nuevas emociones y sin un destino a cumplir, la voz poética experimenta, como lo dirá más adelante, la “noia”: el vacío de sentimientos.

En contraste, el canto presenta a la luna como inmortal, siempre silenciosa e ignorante de límites temporales y físicos; pero, a la vez, sin preocupaciones ni cuestionamientos como los de la voz poética, cuyos lamentos son, al mismo tiempo, el constante ruego que dirige a su madrastra:

Dimmi, o luna, a che vale
al pastor la sua vita,
la vostra vita a voi? dimmi: ove tende
questo vagar mio breve,
il tuo corso immortale?

(vv. 16-20)

La lejanía de la luna supone que ésta, al vivir en la “stanza / smisurata e superba” del cielo (vv. 90-91), observa con un enfoque distinto la vida terrestre; asimismo, el encabalgamiento del verso 17 suspende la pregunta “ove tende?”, lo que produce un silencio y una continuidad a la idea, propiciando que el lamento se presente con más fuerza. También es importante observar la construcción “vagar breve” contrapuesta al “corso immortale”, pues mientras que el pastor errante reafirma su condición al señalar su vida como un deambular breve y sin rumbo, su confidente goza de un camino definido y eterno.

Al contraponer la vida celeste y la humana, se agudizan las carencias e insatisfacciones de esta última; sin embargo, la infelicidad es un concepto humano que sólo en esta esfera funciona y se entiende. La noción de tristeza es, por lo tanto, producto de una evolución moral de las sociedades, determinadas por las libertades que cada una de ellas tiene, y a las cuales, forzosamente, para poder funcionar, se les tienen que prescribir reglas de toda índole: “El hecho de ser libre le abre al ser humano el camino hacia la moralidad —a elegir, al margen de sus inclinaciones naturales, entre lo que considera bueno o malo—, pero también lo conduce al vicio, al abandono del estado de naturaleza y a todas las desgracias que esto conlleva”.⁹ De esta forma se construye el camino hacia la separación de la Naturaleza.

Entonces el pastor errante demuestra, con sus propias dudas, una visión influida por este desarrollo de la razón, lente con que mira la vida y de la cual no se puede separar; de ahí que sus inquietudes existenciales estén relacionadas con el sufrimiento, la muerte y el deseo de conocer qué finalidad tiene la vida, puesto que el camino recorrido es un constante sufrimiento que desemboca en la muerte propia y en el dolor ajeno al perder un ser querido: esto es, como lo anuncia Leopardi en otros cantos, uno de los mayores males que el hombre experimenta:

⁹ Alejandro Flores López, *Rousseau y el liberalismo. Críticas de la tradición liberal al pensamiento político de Rousseau*, tesis de licenciatura, Filosofía, México, UNAM, 2008, p. 17. Especialmente interesantes resultan las reflexiones del capítulo “I”.

Pur tu, solinga, eterna peregrina,
che s'è pensosa sei, tu forse intendi,
questo viver terrerno,
il patir nostro, il sospirar, che sia;
che sia questo morir, questo supremo
scolarar del sembiante,
e perir della terra, e venir meno
ad ogni usata, amante compagnia.

(vv. 61-68)

Estos versos describen la necesidad de conocer la razón del sufrimiento, de la muerte y, sobre todo, del abandono de la “amante compagnia”. La estructura de los versos subraya los conceptos antes mencionados; esto se observa en la anadiplosis constituida por la repetición de “che sia” en los versos 64 y 65, cuyo ritmo, entrecortado por los hemistiquios de diversa longitud de los endecasílabos, emula el sollozo del yo poético. Asimismo, se crea el contraste entre “solinga”, del verso 61, y “compagnia”, del 68.

El “forse” del verso 62 se convierte en certeza cuando la voz poética reafirma su postura de ignorante del mundo que lo rodea y, asimismo, confirma a la luna como un ser omnisciente, como la Naturaleza arcana de la que forma parte:

E tu certo comprendi
il perché delle cose, e vedi il frutto
del mattin, della sera,
del tacito, infinito andar del tempo.
Tu sai, tu certo, a qual suo dolce amore
rida la primavera,
a chi giovi l'ardore, e che procacci
il verno co' suoi ghiacci.
Mille cose sa tu, mille discopri,
che son celate al semplice pastore.

(vv. 69-78)

Como se observa en los versos anteriores, existe, por un lado, una realidad que se descubre en sus hechos, en tanto que están presentes en la vida de la voz poética, pero se ocultan en tanto que la razón de su existencia es desconocida. En la imagen de la luna, el

pastor errante observa una entidad superior que entiende el origen de la vida misma, pero ésta, para él, autodefinido “semplice”, es un misterio.

En cuanto al mecanismo que opera en las preguntas retóricas del pastor errante, cabe señalar que se trata de una tendencia al conocimiento propia del hombre, que le hace pensar que lo circundante existe en función de la vida humana, pues vive creyendo que por ser parte conformante del sistema de la Naturaleza, tiene el privilegio de conocer los proyectos y razones con los que opera la vida. Esta postura soberbia se convierte en objeto de una dura crítica que Leopardi hace en sus cantos y prosas. Como ejemplo se encuentra el “Dialogo de la Natura e di un islandese”, donde la Naturaleza misma le pregunta al islandés: “Immaginavi tu forse che il mondo fosse fatto per causa vostra?” (p. 535)

En relación con esta idea, en el “Canto notturno di un pastore errante dell’Asia” se alude, por un lado, al sufrimiento como accidente de la razón, y, por el otro, al imponente y eterno silencio de la luna. En el inicio del verso 90 el yo poético afirma que “razona” sobre el ciclo de la vida celeste, y no alcanza a comprender qué sentido tiene la misma:

Così meco ragiono: e della stanza
smisurata e superba,
e dell’innumerabile famiglia;
poi di tanto adoprare, di tanti moti
d’ogni celeste, ogni terrena cosa,
girando senza posa,
per tornar sempre là donde son mosse;
uso alcuno, alcun frutto
indovinar non so.

(vv. 90-98)

Es importante señalar en estos versos el contraste marcado entre la razón y sus propios límites, y la eternidad de la vida celeste. El uso de adjetivos como “smisurata” e “innumerabile”, y los adverbios “tanto” y “tanti” para referirse solamente a la vida celeste, demuestran la infinitud que el pastor errante no puede comprender, en tanto que no la puede experimentar; asimismo, en los versos 97 y 98 los acentos en las úes y en las

palabras trucas (“indovinar” y “so”) que cortan estrepitosamente el final de la estrofa, enfatizan la ignorancia de la voz poética. Para ella no tienen sentido los ciclos de la luna y las estrellas, porque se convierten en rutina y tedio. Por ello, los heptasílabos finales están regidos por la impotencia de “indovinar” (verbo que implica la capacidad de imaginar) cualquier beneficio que pudiera tener la vida cíclica.

La descripción de la luna, “giovinetta immortal”, además de aludir a la imagen de Diana, se refiere a la juventud, periodo de la vida que el poeta de Recanati más aprecia por ser el instante en el que se descubre el mundo a través de la imaginación y la fantasía; algo de lo que está desprovisto el pastor errante. De este mismo modo se infiere, en todo este canto, la nostalgia por la noción de infinito y de juventud perdidas para siempre sobre la faz del desierto de la existencia.

Después de observar la vida de la luna como metáfora de la incomprendibilidad de las razones de la vida y del ciclo de la Naturaleza, es necesario entrar en el análisis de la figura del pastor errante.

3.2 LA FIGURA DEL PASTOR ERRANTE Y LA VISIÓN EXISTENCIAL DEL HOMBRE

La vida es sufrimiento. Esta máxima se difunde a lo largo del canto y constituye la razón por la cual la voz poética se pregunta si tiene alguna finalidad recorrer un camino lleno de obstáculos. Cada una de las partes que conforman la estructura de esta idea se dibuja, por un lado, a través de la relación luna-pastor errante, y, por otro, mediante la introspección que la voz poética hace de su propia existencia.

La segunda estrofa explica la vida humana y cómo el mundo y la propia naturaleza del hombre se convierten en agentes que degeneran las fuerzas vitales, hasta caer en el abismo inmenso de la muerte. Paradójicamente, y aunque no se señale en el canto, se infiere que el pastor errante terminará devorado por la inmensidad de la muerte después de haber buscado esa misma sensación de infinitud todo el tiempo de su vida. La primera imagen de esta parte demuestra, con gran fuerza evocativa, el estado en el que la voz poética concibe al hombre envuelto en la miseria y en el dolor:

Vecchierel bianco, infermo,
mezzo vestito e scalzo,
con gravissimo fascio in su le spalle,

(vv. 21-23)

En estos versos se observa la condición del hombre presa de la caducidad de la existencia terrena. El “gravissimo fascio” corresponde al peso de la propia vida y de todas sus peripecias.¹⁰ En esta carga se encuentra, también, el desarrollo del pensamiento racional, el cual crea un sufrimiento al develar el “arido vero”.

La estrofa recorre metafóricamente el camino de la vida humana y su relación con el mundo a través de sus características más elementales, como las diversas formas físicas y el clima, acentuando su naturaleza dañina:

per montagna e per valle,
per sassi acuti, ed alta rena, e fratte,
al vento, alla tempesta, e quando avvampa
l’ora, e quando poi gela,
corre via, corre, anela,
varca torrenti e stagni,
cade, risorge, e più e più s’affretta,
senza posa o ristoro,
lacero, sanguinoso; infin che arriva
colà dove la via
e dove il tanto affaticar fu volto:

(vv. 24-34)

Con estos versos se reafirma que el mundo es un lugar hostil, así como lo deduce el islandés en el diálogo con la Naturaleza. El recorrido que hace la voz poética va de lo particular a lo general; desde las piedras que estorban el paso, la arena, hasta los momentos fríos y cálidos del día.¹¹ Asimismo, los versos poseen un ritmo acelerado debido a la enumeración que describe los constantes daños que el hombre encuentra a su

¹⁰ Cfr. Riccardo Bacchelli, comentario al verso 23 del “Canto notturno di un pastore errante dell’Asia”, en Cesare Segre, *et al.*, *Testi nella Storia*, Vol. III, Milano, Mondadori, 2002, p. 631.

¹¹ Riccardo Bacchelli, en el comentario al v. 27, *idem*, menciona que “l’ora” es la “stagione”, Misma observación hace Lucio Felici en la nota al verso, p. 161.

paso. Cabe resaltar el verso 28, donde se presenta con mayor fuerza el recorrido de la vida, donde se “anela”, es decir, se respira con dificultad, pero el verbo también se refiere a un deseo intenso. Sin embargo, el camino no lo lleva sino al abismo final, “ov’ei precipitando, il tutto obblia”; es decir, todo aquello por lo que sufre, todo lo anhelado, se dispersa en la nada.

De este modo se explica con mayor claridad el significado de la vida y sus sufrimientos, los cuales, antes de ser analizados a profundidad eran considerados, dentro de esta vida primitiva, como accidentes de la Naturaleza, que prodigaba de todo bien al hombre: “Finché il poeta è fiducioso nella natura provvida e amante si dedica a giustificare il male, il quale non può che essere *un accidente* nell’ordine universale.”¹² Sin embargo, cuando se descubre que el sufrimiento es una regla universal, que se aplica a cualquier ser vivo y en cualquier circunstancia, el poeta de Recanati cae en cuenta que la razón alcanzada en el progreso científico, que es la luz que ilumina el dolor y a la cual, con ironía, se hace referencia en “La ginestra, o il fiore del deserto” (vv. 78-86),¹³ es la herramienta que hace descubrir estas verdades, y por ende, el hombre es consciente de su sufrimiento. Por ello, las preguntas sobre el fin último, el objeto de vivir, que retumban en cada estrofa del presente canto, no encuentran una respuesta, prueba de lo inútil que resulta el desarrollo científico, pues no ofrece respuestas a las grandes preguntas existenciales.

El proceso de reflexión por el que ha pasado el yo poético sobre la existencia como caducidad y constante sufrimiento es análogo al propio crecimiento humano. En los primeros años de vida, el hombre subsiste con medios físicos como el alimento y los cuidados maternos, así como con reglas cuya razón no es explicada y que, sin embargo, deben ser cumplidas asumiendo que son benéficas para la vida; conforme va creciendo y adquiere una conciencia, comienza a confrontar la educación recibida por los padres a fin de construir una propia identidad. De este modo, el pastor errante, a diferencia de su grey,

¹² Bruno Biral, *op. cit.*, p. 35.

¹³ En tales versos, Leopardi se refiere al “lume” como el conocimiento racional.

la cual asume sus circunstancias, llega a un tiempo de madurez en la que confronta, racionalmente, su paso por el mundo; al no encontrar respuestas, recibe, en cambio, la verdad única, expresada después de describir el sufrimiento de la vida, verdad que, sin embargo, es tan insatisfactoria como tajante: “Vergine luna, tale / è la vita mortale” (vv. 37-38). De nueva cuenta, con la expresión “Vergine luna”, se refuerza el concepto de ésta como un ente intacto, distante y silencioso.

Por otro lado, como se dijo anteriormente, a tales afirmaciones corresponde, como un placebo, el consuelo de las ilusiones, las cuales, única huella de aquel estado primigenio, cercano a la Naturaleza, se convierten, así como los sueños y los recuerdos, en el motor que impulsa las acciones de los seres humanos:

Il più solido piacere di questa vita è il piacer vano delle illusioni. Io considero le illusioni come cosa in certo modo reale stante ch'elle sono ingredienti essenziali del sistema della natura umana, e date dalla natura a tutti quanti gli uomini, in maniera che non è lecito spregiarle come sogni di un solo, ma propri veramente dell'uomo e voluti dalla natura, e senza cui la vita nostra sarebbe la più misera e barbara cosa.¹⁴

En este sentido, aun cuando Leopardi es un pensador cuya filosofía se ancla en la realidad efectiva, descartando cualquier tipo de salvación ultraterrena, considera este acercamiento a la Naturaleza como el reavivamiento de ilusiones, así como la religión misma las aviva con base en una fe irracional; por tal motivo, la Naturaleza es divinizada por el poeta. El pastor errante, alejado de su madre benigna, decide anclarse en el vacío de la realidad, y desde este abismo trata, a sabiendas de que es imposible, de encontrar respuestas a su dolor, y decide, en un acto de valor y autoflagelación,¹⁵ ahondar, en la siguiente estrofa, en la descripción de la vida específicamente humana:

Nasce l'uomo a fatica,
ed è rischio di morte il nascimento.
Prova pena e tormento
per prima cosa; e in sul principio stesso

¹⁴ *Zib.*, s.f., vol. I, p. 52.

¹⁵ Hay que recordar la idea de heroicidad leopardiana, en la cual se explica que el asumir, reconocer y confrontar el dolor es un acto de valentía.

la madre e il genitore
il prende a consolar dell'esser nato.

(vv. 39-44)

De la estrofa anterior, es necesario resaltar el lamento de yo poético sobre la experiencia dolorosa del nacimiento, principio de la vida en el que se experimenta un tormento físico; tan es así que la muerte es un evento latente que cubre el “principio stesso” de la vida. De este modo, se reafirma el mecanismo de la poética leopardiana, que se basa, en varias ocasiones, en marcadísimos contrastes (Vida-Muerte, Amor-Desamor, Pasado-Presente, Vejez-Juventud, etc.); en este caso, irremediablemente y como regla general, la vida está ligada a la muerte, en tanto que venir al mundo material significa comenzar un declive constante hasta el “abisso orrido”. Esta idea se desarrolla con total esplendor en los versos finales del presente canto. Los padres, frente a la pena de la vida, al fracasar en su intento de prodigar felicidad a sus hijos, como único remedio, los consuelan con vanas ilusiones.

En los versos siguientes, la idea antes plasmada se desarrolla. Los padres biológicos forman parte del apoyo que se necesita frente al dolor de la vida; aunque con ello no se resarza un ápice del sufrimiento futuro, por lo que el pastor errante se pregunta si es necesaria la vida, dado que ésta significa dolor:

Poi che crescendo viene,
l'uno e l'altro il sostiene, e via pur sempre
con atti e con parole
studiasi fargli core,
e consolarlo dell'umano stato:
altro ufficio più grato
non si fa da parenti alla lor prole.
Ma perché dare al sole,
perché reggere in vita
chi poi di quella consolar convenga?
Se la vita è sventura,
perché da noi si dura?

(vv. 45-56)

En los versos 52 y 53 se nota, a partir de la repetición del “perché” como significado de “¿para qué?” en el primer caso, la insistencia de encontrar un sentido a la vida. La idea del pastor errante denota su adentramiento en los sinsentidos de la existencia, siempre sin llegar a una respuesta; sin embargo, si se recurre, de nueva cuenta, a la afirmación de la Naturaleza que le responde al islandés que la vida humana forma parte de un ciclo y que es pieza de un engranaje que renueva constantemente las especies en la tierra, se descubrirá que la vida es necesaria, pero sólo en el sentido de que forma parte de un ente mayor que la ofrece para que se cumpla un ciclo. Éste es, en realidad, el único motivo por el que el ser humano existe.

Sin embargo, como en el contexto del “Canto notturno di un pastore errante dell’Asia” no existe la respuesta que el islandés encuentra en la voz de su madrastra; entonces palpita la idea pesimista de la absurda presencia terrena del pastor errante, enfatizada en la recurrente comparación entre la luna, intacta e inmortal, y el bajo estado de la voz poética, cuyo dolor es ignorado:

Intatta luna, tale
è lo stato mortale.
Ma tu mortal non sei,
e forse del mio dir poco ti cale.

(vv. 57-60)

En la siguiente estrofa, el yo poético confiere a la luna la capacidad de conocer el todo: “Ma tu per certo, / giovinetta immortal, conosci il tutto” (vv. 98-99). En contraste con esta afirmación, de nuevo se dirige a sí mismo para explicar su insatisfacción con lo que conoce, es decir, aunque tenga noción de los “eternos giros de los astros”, y de su condición frágil, no puede encontrar una forma de aprovechar este conocimiento:

Questo io conosco e sento,
che degli eterni giri,
che dell’esser mio frale,
qualche bene o contento
avrà fors’altri; a me la vita è male.

(vv. 100-104)

En los versos anteriores, es muy importante hacer notar la forma en que el pastor descubre su fragilidad; pues, como se observa en el verso 100, el “sentir” es una vía de conocimiento; es decir, sus afirmaciones vienen de una parte profunda de su ser que las ha experimentado mediante el contacto rutinario con la vida, y las ha convertido en conocimiento. Es por ello que el descubrimiento sobre la existencia no se remite a un mero proceso racional (si así fuese, el pastor errante no podría asimilar el vacío de objetivos y el dolor de su vida), ya que es necesario “sentir” el sufrimiento para después conocerlo. Esta idea está presente en el *Zibaldone* y el autor la aplica de un modo más general para explicar el proceso de “poetización” de las cosas, mediante el entendimiento de éstas como un todo que se conoce en su esencia y, de este modo, se comprende de forma absoluta:

Nulla di poetico si scorge nelle sue parti, separandole l’una dall’altra, ed esaminandole a una a una col semplice lume della ragione esatta e geometrica. [...] Nulla di poetico poterono nè potranno mai scoprire la pura e semplice ragione e la matematica. Perocchè tutto ciò ch’è poetico si sente piuttosto che si conosca e s’intenda, o vogliamo anzi dire, sentendolo si conosce e s’intende, nè altrimenti può esser consciuto, scoperto ed inteso, che col sentirlo. (22 de agosto de 1823, vol. II, p. 879)

Esta misma forma de conocimiento está presente en pensadores contemporáneos de Leopardi como Arthur Schopenhauer, quien afirma que el conocimiento del mundo, al ser éste una representación de las voluntades humanas, se da mediante la comunión entre el cuerpo y el entorno.¹⁶ Asimismo, el poeta tiene en cuenta esta misma postura al hablar de la poesía *sentimentale*, pues afirma que ésta no trata de convencer, sino que se deja sentir e ilusionar por los que la escuchan, propiciando la fantasía.¹⁷

De esta manera queda manifiesto que Leopardi rechaza el proceso analítico y racional, y prefiere el conocimiento producto de una reflexión basada en el sentir. El pastor errante, por su falta de capacidad de imaginación, ha descubierto su propio vacío al

¹⁶ Cfr. Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, trad. Eduardo Ovejero y Maury, México, Porrúa, 2009, p. 117.

¹⁷ Cfr. *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, pp. 970-972.

no encontrar provecho alguno en tantas cosas que observa. El yo poético ha llegado al mundo sin estar predispuesto a realizar un papel en la vida, es decir, sin un proyecto por llevar a cabo. Aunado a esta postura se encuentra el hecho de que en ningún momento se menciona algún ente superior, un Dios, que establezca la moral humana; si bien es cierto que la Naturaleza está deificada, ésta es una diosa que lo ha abandonado una vez que el hombre se ha alejado de ella. Una vez llegado a este punto del desarrollo humano, se ha pasado a un estado de civilidad donde el mundo racional funciona con las reglas impuestas por las sociedades modernas.

3.3 “O GREGGIA MIA CHE POSI”: LA IGNORANCIA COMO UNA FORMA DE EVITAR EL SUFRIMIENTO

Como se ha observado a lo largo del presente análisis, el hombre necesariamente sufre cuando, conociendo sus carencias, no encuentra ni la causa de las mismas ni la forma de subsanarlas. En el *Zibaldone*, Leopardi explica claramente que la existencia de un fin último (es decir, un placer perfecto al que se le llama felicidad), no significa que se tengan presentes los medios para alcanzarlo; esto convierte a esa meta en una ilusión impulsada y posible sólo mediante la esperanza:

Il fine dell'uomo è noto e certo a ciascuno che interroghi se medesimo: un piacere perfetto, [...] un piacere che lo contenti del tutto. Questo è il nostro fine, notissimo a tutti, benchè poi non si possa conoscere di qual natura sia o possa essere questo piacere perfetto, niuno avendolo sperimentato mai; e per conseguenza che cosa e di qual natura sia o possa essere la felicità umana. [...] Il fine è certo, il mezzo s'ignora, e la cagione di questa ignoranza è in pronto. La cagione, dico, si è che il mezzo o i mezzi di ottenere questo fine, che niuno ha mai ottenuto, non esistono al mondo; che per conseguenza il sommo bene, che ci possa o debba dare il piacer perfetto che cerchiamo, non si trova, è un'immaginazione, come lo è questo piacer perfetto esso stesso, quanto alla sua natura; e che l'uomo sa e saprà ben sempre che cosa desiderare, ma non mai che cosa cercare, cioè che mezzo che cosa possa soddisfare il suo desiderio, dargli il piacer perfetto, cioè che cosa sia il suo sommo bene, dal quale debba nascere la sua felicità. (28 de noviembre de 1826, vol. II, p. 1115)

Si el pastor errante se cuestiona sobre el fin último y el objeto de vivir una vida que guarda en todas sus aristas dolor, es porque para él no existe, después de lo que ha experimentado, la noción de felicidad; porque el camino tortuoso que ha recorrido lo ha llevado a encontrar todas esas verdades que le confiesa a la luna. En relación con la cita del *Zibaldone*, el pastor errante igualmente ha caído en cuenta que no existe ningún camino que lo lleve a ese sumo placer. Como consecuencia, se encuentra perdido en medio de la desesperanza, preguntándose el por qué de la desgracia y no cómo evitarla. En la quinta estrofa, la voz poética resalta la conciencia que tiene de ese sufrimiento contrastándolo con la ausencia del mismo en la vida de su grey:

O greggia mia che posi, oh te beata,
che la miseria tua, credo, non sai!
Quanta invidia ti porto!
Non sol perché d'affanno
quasi libera vai;
ch'ogni stento, ogni danno,
ogni estremo timor subito scordi;
ma più perché giammai tedio non provi.

(vv. 105-112)

Muy importante resulta el verso 106, donde el pastor afirma que su grey “no sabe” de su propia miseria, lo que significa que el desconocimiento de la misma no evita su existencia, pero hace que no sea motivo de preocupación; por otro lado, este verso abre la puerta aún más para la certera afirmación de la última *stanza*, que el dolor no es privativo del hombre, sino de la vida en sí. El tema de fondo expuesto en estos versos es la conciencia del pastor que impide que se libere de su sufrimiento. Asimismo, la voz poética explica que además del olvido, el dolor o el temor vivido por la grey, lo realmente envidiable en ella es la ausencia del tedio o “noia”.

Así, el pastor errante trasciende la idea del dolor en la vida para dar paso a una reflexión con matices filosóficos, ya que expresa el temor al vacío como mal supremo que sumerge al hombre en un estado de inmovilidad absoluta; es decir, la desesperación del pastor errante por estar en el mundo simplemente como espectador de su propio dolor

radica en la ausencia, incluso, de deseos:

E pur nulla non bramo,
e non ho fino a qui cagion di pianto.

(vv. 122-123)

Por ello, si no encuentra el camino hacia la felicidad, lo que haría que ésta apareciera, al ser presa de la “noia” ni siquiera conoce un camino a recorrer. Este nihilismo presente en el concepto de tedio, Leopardi lo define en el *Zibaldone*: “La noia è manifestamente un male, e l’annoarsi una infelicità. Or che cosa è la noia? Niun male nè dolore particolare (anzi l’idea e la natura della noia esclude la presenza di qualsivoglia particolar male o dolore) ma la semplice vita pienamente sentita, provata, conosciuta, pienamente presente all’individuo, ed occupantelo.” (8 de marzo de 1824, vol. II, p. 1061.)

Asimismo, esta reflexión aparecerá años más tarde en el pensamiento existencialista de Sartre, quien define a la nada como una posibilidad latente en el mundo de los hechos humanos: “La condición necesaria para que sea posible decir *no* es que el no-ser sea una presencia perpetua, en nosotros y fuera de nosotros; es que la nada *infeste* al ser.”¹⁸ La posibilidad de encontrarse frente a esa “nada” es definida por el existencialista francés como la “angustia”, misma que expresa el pastor errante en los versos 122 y 123 y Leopardi en el anterior fragmento del *Zibaldone*.

Este gran temor a la “noia” en el pensamiento leopardiano deriva de la conciencia del sufrimiento de la vida, lo que es un lastre que se carga en la medida en que el desarrollo cognoscitivo del hombre se lo permite ver; las pequeñas alegrías o los grandes dolores son caminos que desvían del tedio; como lo apunta el poeta en “Alla luna”: es grato recordar incluso los eventos motivos de llanto (vv. 12-16).

El tedio provoca el caos inmóvil de la falta de deseo de la voz poética, y, por consiguiente, la priva incluso de la frustración que provoca el no obtener lo que se quiere. En los últimos versos de la quinta estrofa, la voz poética expresa más claramente lo que para ella significa este tedio en comparación con la vida de su grey:

¹⁸ Jean Paul Sartre, *El Ser y la nada*, trad. de Juan Valmar, Buenos Aires, Losada, 1998, p. 52.

Quando tu siedi all'ombra, sopra l'erbe,
tu se' queta e contenta;
e gran parte dell'anno
senza noia consumi in quello stato.
Ed io pur seggo sopra l'erbe, all'ombra,
e un fastidio m'ingombra
la mente, ed uno spron quasi mi punge
sì che, sedendo, più che mai son lunge
da trovar pace o loco.

(vv. 113-121)

Los versos explican que no existe razón alguna para el malestar de la voz poética, es simplemente ese vacío con el que, paradójicamente, llena su vida. Asimismo, es importante observar el uso del gerundio en el verso 120 para reforzar la presencia constante del sentimiento del que se duele. La ausencia del deseo, es decir, la inquietud absoluta contra la que lucha la voz poética, es algo que se da *per se*, sin una causa positiva o negativa:

Quel che tu goda o quanto,
non so già dir, ma fortunata sei.
Ed io godo ancor poco,
o greggia mia, né di ciò sol mi lagno.

(vv. 122-127)

Lo que teme el pastor errante es experimentar la libertad, pues al encontrarse, como antes se había mencionado, en una actitud pasiva ante lo que le circunda, no por ello deja de sufrir, y el vacío que siente se debe a la ausencia de razones, incluso, para sufrir. La angustia que lo aqueja es producto no del desconocimiento de la llegada de la muerte, ya que, por ley biológica, sucederá, sino a la libertad absoluta de elegir sobre el propio destino, pues, como se dijo, la voz poética busca el placer infinito, pero no cuenta con los medios para satisfacer este deseo, ya que sólo encuentra un camino de dolor que no puede evitar, porque se trata de circunstancias creadas por la Naturaleza *matrigna*. Es por ello que se puede indicar una división clara en el canto: por un lado, a partir de la presencia de climas y regiones adversas, se destaca una serie de situaciones dañinas y ajenas a las

posibilidades humanas de defensa;¹⁹ por otro, los deseos y frustraciones del pastor errante, que, como no pertenecen al orden universal de la Naturaleza, chocan irremediabilmente cuando se confrontan con la luna, representante de ese mundo arcano y supuestamente ajeno al dolor.

Para el pastor errante, su grey es motivo de envidia por la serenidad en la que se encuentra; su vida no depende de ningún deseo de felicidad ni la atormenta pensamiento alguno sobre su papel en el mundo; de esta forma, su naturaleza se acerca a la de la retama. En contraste se halla la toma de conciencia del hombre, que es un proceso paulatino el cual le va develando forzosamente que la vida no tiene un sentido, lo que propicia la frustración de la voz poética.

El pastor errante es un personaje que sirve de motivo para analizar la existencia del hombre, que, en realidad, como se señala en “La ginestra”, da la espalda a la verdad, la misma que ha descubierto mediante el desarrollo de su pensamiento. El contraste entre el yo poético y la grey radica en la diferencia entre si el mal existe en el hombre como agente que daña la vida terrenal y propicia el sufrimiento de quien lo racionaliza, o bien, es un concepto creado cuyo significado es motivo de preocupación y congoja sólo para el humano.

Sin embargo, a manera de complemento de los versos antes citados, se puede recurrir a una idea radicalísima sobre el pensamiento de la sociedad vista a través de los ojos de Leopardi. Si, en un principio, el poeta mira el pasado y analiza aquella edad lejana como ejemplar, la cual se ha ido corrompiendo, en el pesimismo cósmico que ahora maneja en el “Canto nocturno” y en las obras que pertenecen a esta etapa filosófica, el autor ha caído en cuenta que el mal existe se tenga o no conciencia del mismo. Así, el ser

¹⁹ En relación con este punto, Sartre afirma, en relación con el peligro de muerte por accidente: “concibo cierto número de causas dependientes del determinismo universal, que pueden transformar esa amenaza de muerte en realidad [...]. A través de estas diferentes previsiones, estoy dado a mí mismo como una cosa, soy pasivo con respecto a esas posibilidades; éstas acuden a mí desde fuera; en tanto que yo soy *también* un objeto del mundo, sometido a la atracción universal, no son *mis* posibilidades” (cursivas del propio autor). *Ibidem*, p. 75.

humano es capaz de hacer daño incluso en un estado primitivo. Esta idea va más allá de los planteamientos de Rousseau en su *Discurso sobre el origen de la desigualdad entre los hombres*, pues el poeta llega a un punto en el que ahonda en la cuestión del mal eterno y universal, presente incluso antes de que el hombre existiera, tal como lo afirma la Luna a la tierra en el diálogo dedicado a las mismas: “LUNA Il male è cosa comune a tutti i pianeti dell’universo, o almeno di questo mondo solare, come la rotondità e le altre condizioni che ho detto, né più né meno”.²⁰

Esta idea se clarifica en la *operetta* “La scommessa di Prometeo”, cuyo análisis sobre el grado de civilización de las sociedades hace notar que incluso en aquellas edades primitivas existe la maldad infligida a los semejantes, y toma como ejemplo las tierras de América, donde un aborígen dice a Prometeo que se está comiendo a su propio hijo: “PROMETEO Che buone vivande avete?, SELVAGGIO Questo poco di carne. PROMETEO Carne domestica o salvatica? SELVAGGIO Domestica, anzi del mio figliuolo.”²¹

Asimismo, el discurso de Momo, aludiendo a la postura de Prometeo, quien afirma que el hombre es el ser perfecto, deja en claro que la civilización o la barbarie no son factores para que exista o no la maldad, ya que los animales, siendo ellos mismos salvajes, no cometen tales acciones en contra de los suyos: “MOMO Io per me non veggo, se gli uomini sono il più perfetto genere dell’universo, come faccia di bisogno che sieno inciviliti perché non si abbrucino da se stessi, e non mangino i figliuoli propri: quando che gli altri animali sono tutti barbari, e ciò non ostante, nessuno si abbrucia a bello studio”.²² Cuando al fin Prometeo llega a Londres, lugar civilizado, encuentra que, así como los salvajes dañan a su propia estirpe, un hombre ha matado a sus hijos y se ha suicidado a causa del “tedio della vita”.²³

²⁰ “Dialogo della Terra e della Luna”, p. 517.

²¹ “La scommessa di Prometeo”, p. 521.

²² *Ibidem*, p. 523.

²³ *Ibidem*, p.524.

Con estas afirmaciones, el poeta demuestra que el mal es la semilla que el hombre hace germinar en su ser, y que se manifiesta en distintas formas, según épocas y sociedades; con ello es clara su postura pesimista, pues ésta concluye que irremediabilmente el mal existe en cualquier lugar del mundo donde el hombre haya o no dejado su huella, incluso en las demás especies de la tierra, las cuales constantemente sufren en el transcurso de su vida. Esta idea llega a su cumbre cuando en el *Zibaldone*, con microscópica mirada, se observan las distintas especies que habitan un jardín, un *locus amœnus*, que está invadido por el sufrimiento de vivir:

Cosa certa e non da burla si è che l'esistenza è un male per tutte le parti che compongono l'universo. [...] Ciò è manifesto dal veder che tutte le cose al loro modo patiscono necessariamente, e necessariamente non godono, perchè il piacer non esiste esattamente parlando.

[...]

Non gli uomini solamente, ma il genere umano fu e sarà sempre infelice di necessità. Non il genere umano solamente ma tutti gli animali. Non gli animali soltanto ma tutti gli altri esseri al loro modo. Non gli individui, ma le specie, i generi, i regni, i globi, i sistema, i mondi.

Entrate in un giardino di piante, d'erbe, di fiori. Sia pur quanto volete ridente. Sia nella più mite stagione dell'anno. Voi non potete volger lo sguardo in nessuna parte che voi non vi troviate del patimento. Tutta quella famiglia di vegetali è in istato di *souffrance*, [...]. Là quella rosa è offesa dal sole, [...] si corruga, langue, appassisce. Là quel giglio è succhiato crudelmente da un'ape, nelle sue parti più sensibili, più vitali. Il dolce mele non si fabbrica dalle industriose, pazienti, buone, virtuose api senza indicibili tormenti di quelle fibre delicatissime, senza strage spietata di teneri fiorellini. Quell'albero è infestato da un formicaio, quell'altro da bruchi, da mosche, da lumache, da zanzare; questo è ferito nella scorza e cruciato dall'aria o dal sole che penetra nella piaga; quello è offeso nel tronco, o nelle radici; quell'altro ha più foglie secche; quest'altro è roso, morsicato nei fiori; quello traffitto, punzecchiato nei frutti. [...] In tutto il giardino tu non trovi una pianticella sola in istato di sanità perfetta. [...] Intanto tu strazi le erbe co' tuoi passi; le stritoli, le ammacchi, ne spremi il sangue, le romi, le uccidi. Quella donzelletta sensibile e gentile, va dolcemente sterpando e infrangendo steli. Il giardiniere va saggiamente troncando, tagliando membra sensibili, colle unghie, col ferro. (19 de abril de 1826, vol. II, pp. 1096-1097)

De esta afirmación del *Zibaldone* se deduce que a pesar de que la voz poética contrasta su sufrimiento, y su “noia”, con la situación de su grey que, el pastor supone, no tiene las mismas cuitas que él, ambos están condenados al abismo de la muerte, aunque el recorrido es diferente: por un lado, la tortuosa vida del autoconocimiento del hombre filósofo, y, por el otro, el camino de la grey y del resto de los seres que asumen, sin reflexionarlo, su destino y su falta de importancia en el mundo. Olvidando completamente a la luna omnisapiente, eterna y ajena al dolor humano, el pastor errante habla sobre lo poco que su grey necesita para satisfacerse, y sobre el tedio que él siente incluso en el reposo:

Se tu parlar sapessi, io chiederei:
dimmi: perché giacendo
a bell’agio, ozioso,
s’appaga ogni animale;
me, s’io giaccio in riposo, il tedio assale?

(vv. 128-132)

Al enfocar el mal del tedio, Leopardi reafirma su filosofía basada en el aprendizaje dado por los sentidos; es decir, como ya se ha visto, la “noia” es producto de la experiencia vivida en el mundo mediante el contacto directo a través de los sentidos; por ello, la satisfacción de los deseos depende únicamente de la experiencia sensorial; con esta idea se descarta la promesa de un paraíso espiritual que fuertemente enarbolan religiones como el Cristianismo. El vacío existencial es el eterno castigo del hombre deseoso de desentrañar los secretos de la vida; la ciencia es el fuego que, como en el mito de Prometeo,²⁴ le es robado a los dioses para otorgárselo al hombre; éste,

²⁴ Cabe resaltar que el mito de Prometeo es una fuente de la que se nutre el Romanticismo; baste pensar en la obra de la autora, contemporánea de Leopardi, Mary Shelley, quien, con su obra *Frankenstein, or The Modern Prometheus*, basándose en la versión mitológica en la que dicho Titán fue el creador del Hombre, ofrece una idea similar a la que se ofrece en el pensamiento leopardiano acerca de los riesgos del deseo de conocimiento; ejemplo de ello es la figura del doctor Frankenstein, quien demuestra este irrefrenable deseo de conocer los secretos de la vida; como consecuencia, al crear al “Monstruo”, su arrepentimiento e infelicidad aumentan cada vez más y no lo abandonan en ningún momento de su vida. En el caso de Leopardi, como se observa en el diálogo “La scommessa di Prometeo”, el dios termina arrepentido por haber regalado el fuego al hombre.

irremediabilmente, se calcina al poseer esta “atra face”.

Para entender con mayor claridad el modo en el que el desarrollo de la razón es una suerte de corrupción del hombre, consecuencia de su irrefrenable deseo de conocer, Leopardi toma como ejemplo las palabras del *Génesis*:

La sola prova a cui Dio volle esporre la prima delle sue creature terrestri, per donargli quella felicità che gli era destinata, fu appunto ed evidentemente il vedere s’egli avrebbe saputo contenere la sua ragione, ed astenersi da quella scienza, da quella cognizione, in cui vogliono che dipenda la felicità umana: fu appunto il vedere s’egli avrebbe saputo conservarsi quella felicità che gli era destinata, e vincere il solo ostacolo o pericolo che allora se le opponesse, cioè quello della ragione e del sapere.²⁵

La prueba a la que Dios expuso a su creatura, era con el fin de que ésta pudiera contener su deseo de conocimiento, sin embargo, el hombre, creyendo que, en realidad, la felicidad dependía del conocimiento, fue condenado al eterno sufrimiento de ver que cada espacio que conoce mediante la razón se reduce; lo que desencadena la desaparición de la capacidad de imaginar, la cual permanece únicamente en los niños, según Leopardi.

A raíz de este pensamiento se cae en cuenta de que toda vida en el mundo está en continuo cambio y que todo lo que existe viaja por un perpetuo camino hacia la muerte, incluyendo, en este viaje, el dolor que, en principio, desviaba la atención de la “noia”. Este pesimismo universal es expuesto incluso dentro del sufrimiento cotidiano de Giacomo Leopardi:

Misero me, è vano, è nulla anche questo mio dolore, che in un certo tempo passerà e s’annullerà, lasciandomi in un vòto universale e un’indolenza terribile che mi farà incapace anche di dolermi.²⁶

Esta idea sobre lo pasajero y finito hará eco en posturas filosóficas existencialistas como la de Heidegger, quien concibe al hombre como un ser-en-el-mundo, es decir, su presencia se limita al espacio dado por la vida terrena; asimismo, está definido como presencia temporal: “Cada cosa tiene su tiempo. [...] Todo lo que en cada caso es, cada

²⁵ *Zib.*, s.f., vol. I, pp. 253-54.

²⁶ *Ibidem*, p. 71.

ente, viene y va en el tiempo que le es oportuno y permanece por un tiempo, durante el tiempo que le ha sido asignado.”²⁷ En relación con esta idea, es oportuno hacer hincapié en el aspecto temporal que sugiere el “Canto nocturno di un pastore errante dell’Asia”, pues desde el momento en que el pastor errante alude al “vagar breve” (v. 19) contrapuesto irremediabilmente al “corso immortale” (v. 20) de la luna, sugiere que existe un tiempo de referencia, es decir, un concepto de tiempo mayor al tiempo humano, que se extiende hasta la eternidad, o, al menos, más allá de la vida humana. La voz poética lo identifica con la luna, que es eterna en relación con la vida terrestre. Este pensamiento, de nueva cuenta, será analizado, desde una perspectiva filosófica, por el existencialista alemán:

Cuando un hombre muere y es arrebatado de las cosas de este mundo, decimos: se ha cumplido su tiempo. Lo temporal quiere decir lo pasajero, lo que pasa o perece con el curso del tiempo. Nuestra lengua dice con aún mayor precisión: lo que pasa con el tiempo. Porque el tiempo mismo pasa. Y sin embargo, mientras pasa constantemente, permanece como tiempo. Permanecer quiere decir, no desaparecer y, por tanto, estar presente.²⁸

Sin embargo, la idea heideggeriana que más se acerca al concepto leopardiano de vida humana es la que resume Ramón Xirau como la existencia determinada por la “nada”: “el hombre lleva la nada en sí, el hombre es, desde su nacimiento, un ser hecho de advenir y que este advenir conduce necesariamente a la muerte”.²⁹ Esta noción nihilista sobre la existencia, concebida por Leopardi como una enfermedad propia de la civilización, abarca a todo ser humano capaz de reflexionar sobre este mismo estado, lo cual requiere una profunda introspección como la que se ha generado a partir de los sentidos del pastor errante.

Frente a este vacío, el único placebo se encuentra, como lo declara la voz poética en la última estrofa de su canto nocturno, en pensar que la felicidad se encontraría si el hombre fuese, como la luna, un ser omnipresente y eterno.

²⁷ Martin Heidegger, *Tiempo y ser*, trad. de Manuel Garrido, José Luis Molinuevo y Félix Duque, Madrid, Tecnos, 2011, p 21.

²⁸ *Idem*.

²⁹ Ramón Xirau, *Introducción a la historia de la Filosofía*, México, UNAM, 2008, p. 459.

3.4 EL VERSO “È FUNESTO A CHI NASCE IL DÌ NATALE”:

LA INEVITABLE CONDENA AL SUFRIMIENTO

La última estrofa de este canto está dividida en dos partes que reflejan estructuralmente el tema de fondo. En los primeros seis versos, frente al absoluto tedio, el pastor siente el vano deseo de poseer el don de la omnipresencia de la luna:

Forse s'avess'io l'ale
da volar su le nubi,
e noverar le stelle ad una ad una,
e come il tuono errar di giogo in giogo,
più felice sarei, dolce mia greggia,
più felice sarei, candida luna.

(vv. 133-138)

La belleza evocativa de estos versos radica en hacer palpable el vuelo de la voz poética mediante el uso de repeticiones (“le stelle ad una ad una” / “errar di giogo in giogo”) y aliteraciones en el verso 133 con la letra “s”. La elegancia formal crea un halo de ensueño a la fantasía del pastor.

Por otro lado, la anáfora de los versos 137 y 138 (“Più felice sarei, dolce mia greggia”, / più felice sarei, candida luna”), cuyos versos concluyen el periodo hipotético, dan la sensación de una tristeza sentida por la voz poética frente a la imposibilidad de ser feliz mediante la transformación de su propia naturaleza en la de la grey o de la luna; pues lo que plantea como remedio para el mal es la ignorancia, o bien, la capacidad de que, al igual que la “candida” (intocada por las “manchas” del pensamiento humano) luna, pueda contar una a una las estrellas e ir de cima en cima.

Los siguientes versos comienzan con el adverbio “forse”: “O forse erra dal vero, / mirando all'atrui sorte, il mio pensiero” (vv. 139-140). Con estas palabras se añade la idea del pensamiento vago, que se aleja de la propia existencia buscando en otra (“altrui”) lo que su naturaleza no le concede. Con el uso del adverbio “mirando”, la voz poética confiere, como ocurre con “L'infinito”, la sensación de continuidad a sus versos; pero, al mismo tiempo, refleja una profunda tristeza, ya que, si bien el acto de imaginación con el

que viaja su pensamiento se convierte en un “errar”, también es cierto que, con esta idea, se afirma amargamente la imposibilidad de cambiar el destino.

Asimismo, los versos antes citados convierten en ambiguo el título de este poema, pues el pastor es “errante” porque, al desconocer las leyes universales de la vida y sólo estancarse en la verdad de la caducidad, se desvía del verdadero sentido de la existencia, el cual está más cercano a vivir una vida simple, como la de la grey, asumiendo su destino sin entrar en preocupaciones; o bien, al pensar en su deseo de viajar por lugares inhabitados y numerar los elementos del universo, se convierte en un viajero errante de su imaginación. De esta forma prepara la certera afirmación de los últimos versos.

De nueva cuenta, el “forse” aparece en la parte final del canto; sin embargo, esta vez anuncia la conclusión a la que la voz poética ha llegado después de las reflexiones vertidas a lo largo del canto. Como se había mencionado al principio, el pastor errante, no obstante la imagen que evoca su figura humilde (pero que, al mismo tiempo, es la guía de una grey despreocupada y también el confidente de una luna callada y distante), es retrato del hombre filósofo que ha mirado de frente el *lume* que se ofreció desde el Renacimiento, como se señala en “La ginestra, o il fiore del deserto”, para así cuestionarse sobre el sentido de la vida, sobre el por qué del dolor humano, provocado por su propia madrastra la Naturaleza; y, sobre todo, en un nivel más profundo, se cuestiona sobre la existencia de la “noia”, nombre que le da a la ausencia de emociones, al *impasse* que experimenta una vida que no tiene un fin en sí misma.

De esta forma, el “Canto notturno di un pastore errante dell’Asia” llega a plantear la afirmación sobre la infelicidad de cualquier ser vivo sobre la tierra:

forse in qual forma, in quale
stato che sia, dentro covile o cuna,
è funesto a chi nasce il dì natale.

(vv. 141-143)

Con el verso final, “è funesto a chi nasce il dì natale”, se explica la idea de la vida como el comienzo de la caducidad, es decir, que sea un animal (la palabra “covile” se refiere a

todos los seres nacidos en madrigueras o nidos, así como “cuna” es el lugar de nacimiento del hombre) o un humano, aquél que tiene vida lleva dentro de sí la muerte, es decir, es un ser muerto en potencia.³⁰ Lo que ocurre a lo largo del tiempo es una decadencia paulatina que se acompaña por el sufrimiento que se ofrece, particularmente al hombre, mediante la visión de una naturaleza agresiva, con su clima, enfermedades o fenómenos geológicos; se trata de un pesimismo que, con certeza, asegura la existencia del mal como algo inseparable de la vida; por ello, ambos elementos se acompañan y se complementan, tal como la luna y la tierra en el “Dialogo della Terra e della Luna” (p. 517).

El énfasis en “il dì natale” es para reforzar la idea de la vida como una condena, pues es luctuoso el día en que se nace, por un lado, porque ya se ha comenzado a morir y, por el otro, porque se trata de un momento triste, pues el nacimiento es el principio de una cadena de constantes sufrimientos que además no prometen una vida ultraterrena. Sin embargo, el común de la gente se resiste a vivir auténticamente, pues prefiere creer (y percibir) una verdad inexistente, como se afirma en el “Dialogo di Tristano e di un amico”: “Il genere umano, che ha creduto e crederà tante sciempiataggini, non crederà mai né di non saper nulla, né di non essere nulla, né di non aver nulla a sperare”. (p. 602)

Por ende, el mensaje implícito en este canto y en la filosofía leopardiana en general invita a reconocerse, en tanto humano, condenado al sufrimiento y a la muerte, nacido de la nada, pues el nacimiento no implica un proyecto a seguir, un plan de vida. De este modo, el poeta, de nuevo, se acerca a la filosofía de Sartre, quien, en su discurso *El existencialismo es un humanismo*, afirma, al explicar su idea “la existencia precede la esencia”: “El hombre empieza a existir, se encuentra, surge en el mundo, y [...] después se define. El hombre, tal como lo concibe el existencialista, si no es definible, es porque

³⁰ En el siglo XX, estas ideas cobrarían mayor importancia en la filosofía existencialista. Parafraseando la postura acerca de la “nada” en Heidegger, Ramón Xirau explica en su capítulo “Perspectivas del siglo XX”: “La nada es mi nada; el hecho de que, desde que nazco empiezo a morir y me dirijo constantemente al encuentro de esta nada, es la revelación [...] de mi existencia auténtica. Y esta existencia auténtica es la existencia del hombre consciente de que, desde su nacimiento, es ya bastante viejo para morir”, *op. cit.*, p. 462.

empieza por no ser nada.”³¹ Esta postura es la que Leopardi aborda al enfatizar en el dolor del pastor errante, por no encontrar un sentido a la vida. Asimismo, el pesimismo leopardiano es un pesimismo optimista, pues, aunque no lo explica en el “Canto nocturno”, la idea global de su filosofía invita a reflexionar sobre la desgracia de la existencia y utilizarla como el impulso a vivir auténticamente, es decir, saber que la infelicidad está presente se carga con ella, para que así, la edad moderna de la civilización sea una etapa consciente y reflexiva. En este sentido, el canto concluye con la paradójica imagen del pastor errante, personaje humilde, como el alma virtuosa cuyo dolor se ha convertido en motivo de análisis profundo de la existencia.

La filosofía de Leopardi (aunque él siempre estuvo alejado de este título y de cualquier ideología política) es pesimista en tanto que invita a reconstruir la historia desde una perspectiva de la verdad, es decir, con el lente que devela una existencia dolorosa. La vida es un calamitoso recorrido que no promete una felicidad plena, más bien, ayuda a la toma de conciencia para alcanzar la grandeza espiritual al aprender del sufrimiento. De ahí la trascendencia de sus ideas que influyeron en pensamientos posteriores. Un ejemplo de cómo se reencuentran principios leopardianos en posturas modernas lo encontramos en la paráfrasis que hace Ramón Xirau sobre la postura de Heidegger: “vivir en la esfera de la existencia propia que se sabe mortal es vivir auténticamente”.³²

³¹ Jean Paul Sartre, *El existencialismo es un humanismo*, México, Quinto Sol, 1999, p. 33.

³² Ramón Xirau, *op. cit.*, p. 459.

Conclusiones

Giacomo Leopardi condensó gran parte de su pensamiento en las *Operette morali* y en los *Canti*. Estas obras son fundamentales para entender la dimensión que el poeta le dio al hombre y su relación con el mundo. El pensamiento leopardiano es transgresor de las ideologías progresistas que consideran el desarrollo de la razón como un paso hacia adelante en el crecimiento de la humanidad. El poeta de Recanati, basándose en la idea promovida por pensadores como Rousseau y Voltaire, de la existencia de un hombre primitivo que tuvo una relación directa con la Naturaleza, y en la crítica a filosofías consoladoras, respectivamente, transforma la visión del desarrollo humano e idealiza el tiempo pasado para después contrastarlo con el tiempo moderno; lo cual convierte en materia poética una hipótesis filosófica.

A partir de que Leopardi concibe el paso del estado primitivo al moderno como el camino a la desaparición de las antiguas virtudes, surgen en él las distintas hipótesis sobre el por qué se ha llegado a tal degradación. En los *Canti*, mediante la exploración del hombre a través de la mitología, la religión, las pasiones y la crítica social, el autor rompe con los esquemas establecidos que situaban al género humano en un plano superior al de los animales y el resto del mundo viviente, y lo redimensiona apelando a la Verdad que se despoja de sus velos en cada canto.

En los *Canti*, el deseo del autor de conocer las causas de la infelicidad lo lleva a situarse en una postura pesimista que tiende a reflejar con crudeza cada aspecto de la existencia del hombre. En los cantos patrióticos, el poeta parte del presente y el dolor por la nación arruinada para hacer una invitación a la lucha heroica por defenderla; sin embargo, al darse cuenta de que la sociedad se encuentra dormida ante los vestigios de un antiguo imperio, el poeta descubre que esa situación es irremediable, y que el presente no

podrá ser despertado de su letargo. A partir de este punto, Leopardi se centra en el análisis del hombre y las consecuencias de la evolución de su pensamiento para, luego, concluir que la razón científica devela la existencia de límites, y éstos se convierten en muros infranqueables, pues, si la poesía es el fuego que aviva la imaginación, y con ella nace el viaje infinito por lugares creados sólo por la mente, el conocimiento racional, al imponer fronteras, al descubrir regiones nuevas, al propiciar la civilización, ha enfermado al espíritu humano que, guiado por un irrefrenable deseo de conocimiento, se convirtió en víctima de la frustración de sus deseos, pues la búsqueda de la satisfacción plena de sus sentidos naufraga en medio de la razón que todo lo delimita.

En el “Canto notturno di un pastore errante dell’Asia”, la voz poética es la imagen del hombre alejado de la Naturaleza que vive apegado al conocimiento racional, el cual propicia interrogantes sin respuesta. Por ello, el pastor errante sufre las consecuencias de estar en el mundo, pues siente el dolor de no tener un camino a seguir y ser un ente apabullado por el crudo silencio de la luna, que es, al mismo tiempo, el silencio que encuentra al preguntarse qué sentido tiene llegar al mundo y sufrir constantemente la vida misma. De este modo, el hombre que se adentra en una edad moderna, *incivilita* como él la define, irremediabilmente la padece.

En un plano superior se encuentra la luna, símbolo incorruptible, inmaculado y eterno que se convierte en aspiración y callado confidente del pastor errante. Su presencia refuerza las carencias del hombre al ser contraria en esencia a él. Es por ello que dicho astro es un elemento conformante del todo en el que se encuentra el concepto de Naturaleza malvada, silenciosa: un Dios cuyas reglas, con excepción de la caducidad y la preservación de la vida, son desconocidas.

De esta reflexión surge la idea de que la Naturaleza, indiferente con sus hijos, no prescribe ningún proyecto a seguir ni da motivos para el sufrimiento, dado que sólo provee al hombre de lo necesario para satisfacer sus necesidades primarias. Esta *Natura matrigna* actúa dentro de un sistema mecánico y cíclico, eterno; sin embargo, las congojas de la voz poética –del hombre– tienen su origen desde el momento en el que surgen

preguntas respecto al sentido de la existencia, su causa y su fin, que sólo la evolución del pensamiento filosófico pueden crear. Esto aleja a la voz poética cada vez más del estado primitivo y mitológico antes señalado, e incluso la distancia de la grey, cuya inconsciencia la hace llevar una vida más apacible, donde no existen las inmensas interrogantes de su guía. De ahí que se encuentre una paradoja implícita, pues el pastor, errante, guía a una grey que tiene más claro el camino a seguir.

Leopardi, al plantear las grandes cuestiones sobre la existencia en voz del pastor errante, da un paso adelante y se sitúa en la filosofía que florecerá en las ideas del siglo XX, sobre todo en las propuestas de pensadores como Sartre y particularmente en lo que expresa su obra *El existencialismo es un humanismo*, pues, si el filósofo francés plantea que la existencia precede la esencia, es decir, que, primero, el hombre surge en el mundo y después se define con base en sus acciones y su postura frente a la vida, el pastor errante, en cada verso, está definiendo su existencia, aunque lo único que reafirme, frente a la angustia de la ausencia de una vida futura placentera, la caducidad y sufrimiento que forman parte de su naturaleza.

Asumiendo, entonces, que Leopardi es un poeta existencialista (no cronológicamente, sino ideológicamente) su postura coincide con otra de esta misma corriente filosófica: la existencia auténtica. El gran proyecto de los *Canti*, como ya se había mencionado, es reescribir la historia humana desde otra perspectiva. La obra comienza tomando como modelo la sociedad antigua; su primer punto de referencia es la lucha de los trescientos espartanos que murieron peleando por la patria. Conforme cada canto avanza, el poeta va alejándose de esta edad antigua, mítica, que antes había sido el consuelo para el tiempo aciago de su realidad, para, luego, adentrarse, no importando el dolor que esto conlleve, en su presente, en el que Leopardi lucha una batalla feroz en contra de la razón y de la frivolidad de la sociedad que privilegia la superficialidad de la belleza por encima de las virtudes del alma y rinde culto a los avances científicos que el autor crítica a placer en obras como la “Palinodia al marchese Gino Capponi”. Finalmente, su gran obra poética culmina con la “Ginestra o il fiore del deserto”, donde

vuelve a tomar un ejemplo moral, pero esta vez no son las ínclitas civilizaciones antiguas, sino una humilde retama que le enseña al hombre a enfrentar su destino, pues esta flor que adorna las faldas del Vesubio asume su fragilidad y caducidad ante el poder destructivo de su madre la Naturaleza. En coincidencia, la vida auténtica es, para los existencialistas, saberse inmerso en la constante degradación hasta llegar a la vejez y la muerte; misma reflexión hace el pastor errante, quien descubre que la vida es una condena al sufrimiento que acabará cuando se llegue al abismo horrendo que anulará la existencia; por ello, dado que todo desaparece irremediabilmente, la *nada* es el principio y fin: se nace por capricho de un sistema de producción y destrucción; después viene el consuelo vano de los padres para, luego, saber que tantos cuestionamientos no han hecho más que causar un dolor constante, y finalmente descubrir que se tiene una “madrstra” que hace padecer sin razón y todo lo condena a sus inexplicables designios.

El canto sobre el pastor errante es el canto filosófico por excelencia en la poesía leopardiana. En él se muestra la evolución de la ideología de los *Canti*, pues, más allá de las conversiones literaria y filosófica que experimentó el poeta, hubo cambios que, en el desarrollo de su obra poética cumbre, refinaron el sentimiento del autor hasta convertir sus experiencias personales en una doctrina existencialista, que es la particularidad del “Canto notturno di un pastore errante dell’Asia”, la cual le confiere un lugar especial en el curso de los 34 cantos que lo acompañan; al situarlo casi a la mitad, el poeta está indicando una nueva visión central en torno a una reflexión apegada a la existencia como curso hacia el abismo de la muerte, la cual debe ser repensada por el ser humano para que éste se convierta en un ente reflexivo, consciente y, sobre todo, definido; es decir, sus acciones deben encontrar sentido y significado (aunque el curso de la vida esté dado por una ley arcana que hace sufrir por su propia condición de caducable) para que así, como el pastor errante, llegue a estar convencido de su lugar en el mundo, de su muerte lenta y del cúmulo inmenso de secretos que guarda la vida, los cuales la ciencia ha sido incapaz de develar.

Bibliografía

DIRECTA

- LEOPARDI, Giacomo. *Zibaldone di pensieri*, ed. de Sergio y Raffaella Solmi, Torino, Einaudi, 1977. 4 vols.
- _____. *Prosas morales*, trad. de Mariapia Lamberti y Jordi Teixidor, México, Conaculta, 1995.
- _____. *Tutte le poesie e tutte le prose*, ed. de Lucio Felici y Emanuele Trevi, Roma, Newton & Compton, 2005. (I Mammut)
- _____. *Zibaldone di pensieri*, ed. de Anna Maria Moroni, Milano, Mondadori, 2010. 2 vols. (Oscar Mondadori, 16 y 17)

INDIRECTA

- AROUET DE VOLTAIRE, François Marie. *Poema sul disastro di Lisbona*, trad. de Francesco Tanini, s.c., HET, 2006.
- Biblia*, Madrid, Ediciones Paulinas, 1974.
- BINNI, Walter. *La protesta di Leopardi*, Firenze, Sansoni, 1974.
- BIRAL, Bruno. *La posizione storica di Giacomo Leopardi*, Torino, Einaudi, 1992.
- BOSCO, Umberto. *Titanismo e pietà in Giacomo Leopardi e altri studi leopardiani*, Roma, Bonacci, 1980.
- CALVINO, Italo. *Lezioni americane*, Milano, Garzanti, 1988.
- CANETTI, Elías. *El otro proceso de Franz Kafka sobre las cartas a Felice*, Madrid, Alianza, 1983.
- CESERANI, Remo, Lidia de Federicis. *Il materiale e l'immaginario. Manuale e laboratorio di letteratura*, vol. 4.1 Ottocento, Torino, Loescher, 2002.
- DE ROBERTIS, Giuseppe. *Saggio sul Leopardi*, Firenze, Vallecchi, 1973.
- DE SANCTIS, Francesco. *Leopardi, Opere*, ed. de Carlo Muscetta y Antonio Perna, vol. 3, Torino, Einaudi, 1969.

- FELICI, Lucio. “Cronologia della vita e delle opere”, en Giacomo Leopardi, *Tutte le poesie e tutte le prose*, ed. Lucio Felici y Emanuele Trevi, Roma, Newton & Compton, 2005, pp. 10-13.
- _____. “Un canto dal nulla”, en Giacomo Leopardi, *Tutte le poesie e tutte le prose*, ed. Lucio Felici y Emanuele Trevi, Roma, Newton & Compton, 2005, pp. 38-58.
- FLORES López, Alejandro. *Rousseau y el liberalismo. Críticas de la tradición liberal al pensamiento político de Rousseau*, tesis de licenciatura en Filosofía, México, UNAM, 2008.
- FRATTINI, Alberto. *Studi leopardiani*, Pisa, Nistri-Lischi, 1969.
- _____. *Giacomo Leopardi*, San Casciano, Cappelli, 1969.
- GIANNESI, Ferdinando. *Letteratura italiana. Le correnti*, Milano, Goliardica, 1958.
- HEIDEGGER, Martín. *Tiempo y ser*, trad. de Manuel Garrido, José Luis Molinuevo y Félix Duque, Madrid, Tecnos, 2011.
- MUSCETTA, Carlo. *Leopardi. Schizzi, studi e letture*, Roma, Bonacci, 1976.
- PLINIO el Joven. *Cartas*, trad. de Julián González Fernández, Madrid, Gredos, 2005.
- ROUSSEAU, Juan Jacobo. *Discurso sobre el origen de la desigualdad entre los hombres*, trad. José López y López, Barcelona, Folio, 2007. (Grandes ideas)
- SARTE, Jean Paul. *El existencialismo es un humanismo*, trad. Fernando Cervantes Laguna, México, Quinto Sol, 1999.
- _____. *El Ser y la nada*, trad. de Juan Valmar, Buenos Aires, Losada, 1998.
- SHOPENHAUER, Arthur. *El mundo como voluntad y representación*, trad. Eduardo Ovejero y Maury México, Porrúa, 2009. (Sepan cuántos, 419)
- SOLMI Sergio. “Leopardi e il suo tempo”, en Giacomo Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, vol. I, Torino, Einaudi, 1977, pp. VIII-XXIII.
- _____. *Studi e nuovi studi leopardiani*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1975
- XIRAU, Ramón. *Introducción a la historia de la Filosofía*, México, UNAM, 2008.

OBRAS DE CONSULTA

- BARAJAS, Benjamín. *Diccionario de términos literarios y afines*, México, Edere, 2006.
- BERISTÁIN, Helena. *Análisis e interpretación del poema lírico*, México, UNAM, 2004.
- MAMIANI, Terenzo. *Inni sacri*, Parigi, Éverat, 1962
- SEGRE, Cesare *et al.* *Testi nella storia*, vol. 3, *Ottocento-Novecento*, Milano, Mondadori, 2000.

BIBLIOGRAFÍA EN LÍNEA

- BONGHI, Giuseppe. *Biografía di Giacomo Leopardi*, Edizione della Biblioteca dei Classici italiani, [www.classicitaliani.it/bonghi_biografia_Leopardi.htm].
- Dizionario etimologico online* [www.etimo.it].
- MUÑIZ, María de las Nieves. “‘Ammirabil concetto’: la teoria leopardiana dell’amore”, en Fabiana Cacciapuoti, *Giacomo Leopardi, 1798-1998, Viaggio nella memoria*, Milano, Electa, 1999 [<http://www.classicitaliani.it>].
- Vocabolario Zingarelli*, Bologna, Zanichelli, 1997.