



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAESTRÍA EN LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

“Le ricordanze” de Giacomo Leopardi: recuerdo e imaginación como
elementos poéticos

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:

Maestro en Letras

PRESENTA

Idelfonso Román Guerrero Guzmán

TUTOR PRINCIPAL:

Dr. Fernando Ibarra Chávez

Facultad de Filosofía y Letras

COMITÉ TUTOR

Dra. Giuditta Cavalletti

Facultad de Filosofía y Letras

Dr. Gabriel M. Enríquez Hernández
Instituto de Investigaciones Filológicas

Dr. Fabio Morábito
Instituto de Investigaciones Filológicas

Dra. Begoña Pulido Herráez
Facultad de Filosofía y Letras

Ciudad Universitaria, Cd. Mx., junio de 2022

Investigación realizada gracias al estímulo brindado por el Programa Nacional de Posgrados de Calidad del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT).



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.

Che cosa è un ritorno? Una cosa che, per qualche ora, scioglie i groppi duri che separano l'oggi dall'ieri e fonde il passato e il presente con sicurezza fresca, dove il male non ha luogo.

Antonia Pozzi, lettera ad Antonio
M. Cervi, 13 luglio 1929.

Contenido

Introducción	4
I. El <i>Discorso di un italiano</i> y las bases de la poesía leopardiana	10
I.1. Observaciones preliminares	10
I.2. La <i>mezza filosofia</i>	13
I.3. Acercamiento a la naturaleza	20
I.4. El papel de la imaginación	22
II. La poesía leopardiana como resistencia. Prolegómenos a “Le ricordanze”	25
II.1. Poesía y verdad	26
II.2. La vitalidad de la poesía mediante la infinitud	30
III. Memoria e imaginación en “Le ricordanze”	37
III.1. De la memoria e imaginación	37
III.1.1. La memoria e imaginación como temas en los <i>Canti</i> . Algunos ejemplos	40
III.2. Elementos poéticos de “Le ricordanze”	52
III.2.1. El cielo: “vaghe stelle dell’Orsa”	54
III.2.2. “Questo albergo ove abitai fanciullo”: el sitio de los recuerdos	61
III.2.3. Nerina: imaginación y juventud rescatada	71
A manera de conclusión	77
Bibliografía	81

Introducción

La presente investigación propone el análisis de una serie de elementos relacionados con la imaginación y la memoria en el poema “Le ricordanze” de Giacomo Leopardi (1798-1837), uno de los mayores pensadores italianos de todos los tiempos. La razón que impulsa este trabajo nace de la necesidad de ampliar el horizonte de estudios sobre este artista a partir de la demostración de que estos temas son imprescindibles en la elaboración de su poética.

Giacomo Leopardi fue uno de los autores que más claramente reflejaron en su obra las bases filosófico-estéticas de las que abrevó. La crítica especializada, al analizar la obra leopardiana, ha recurrido a su nutrido epistolario, al *Zibaldone*,¹ a material póstumo y a esbozos autobiográficos, es decir, a contenido de naturaleza biográfica, no biográfica e híbrida, como el caso del *Zibaldone*. La mayoría de los estudiosos hace énfasis en el pesimismo del artista italiano, pero hay que considerar la escisión entre el Leopardi que se nutre del conocimiento iluminista, rousseauiano, materialista y sensista, que ciertamente se inclina por el nihilismo, y el poeta que, justo en un intento de trascender la caducidad de la materia, anhela y pretende forjar un mundo más allá de la realidad efectiva; en esta diferenciación se encuentran los temas que a lo largo del presente texto se abordarán, en tanto que —adelantando juicios— el poeta de Recanati da por sentado que la imaginación, el recuerdo de la infancia y las ilusiones propias de dicha edad no salvan a la humanidad del destino al que se le ha condenado, pero son esenciales para el impulso vital del que nacen las ilusiones más allá de la nulidad del mundo expresada en la caducidad material y el anti espiritualismo. Severino (2018, p. 343) llama a dicho impulso la “volontà di

¹ El *Zibaldone* es una miscelánea de pensamientos de muy variada índole; en sus más de cuatro mil páginas, se encuentra una marcada y nutrida sección dedicada a reflexiones filológicas, entremezclada con apuntes sobre literatura y filosofía, entre otros. El autor la comenzó a escribir en 1818 y la última página data de 1832. Esta obra no tiene un orden específico en cuanto a los temas tratados, pero en ella se observa un desarrollo “en bruto” de muchas ideas que serían pulidas tanto en sus obras más importantes (los *Canti* y las *Operette morali*) como en otras menos conocidas.

vivere”, de la que el arte y la poesía no son su negación sino “la sua forma più alta e potente; non allontanano da essa, ma formano il suo *ultimo quasi rifugio*”. Sin embargo, la diversificación en los estudios sobre el poeta, misma que ha permitido ver este prisma en su pensamiento, no ha sido sino hasta bien entrado el siglo XX (en especial a partir de su segunda mitad), cuando los especialistas comenzaron a ver en el poeta de Recanati al artífice de una aguda crítica del pensamiento occidental y de la fe ciega en el progreso científico, propio de la Ilustración; de este modo, se llegó a una mayor amplitud en el estudio sobre el poeta, pues su *corpus* ya no solo fue visto como la queja de un alma atormentada por el sufrimiento físico.²

Retomando la idea sobre la importancia del pensamiento leopardiano, cabe mencionar que su crítica de la razón se basa en que ésta —heredera del método cartesiano—, pretende controlar la naturaleza mediante el desarrollo de técnicas que generen un conocimiento exacto de ella; sin embargo, aunque el conocimiento científico ha establecido una serie de verdades a partir de datos concretos, su propia naturaleza especulativa ha ido generando nuevas hipótesis sobre cimientos antes pensados inamovibles, lo que propicia una constante búsqueda de causas a los distintos aspectos de la existencia mundial y universal. Asimismo, conforme se ha avanzado en el descubrimiento de las formas en que opera la naturaleza, el camino que este tipo de saber ha

² El caso paradigmático de esta visión se encuentra en el estudio *Poesia e non poesia* (1923) de Benedetto Croce, quien une estrechamente la obra de Leopardi, y en particular el pesimismo que ha sido tema de diversos estudios, a una “vita strozzata” (p. 108), colocando el recorrido de una existencia atribulada como la senda que lleva a reconocer los motivos y germen de la obra del poeta italiano. Afortunadamente, dicha visión ha sido superada por otro tipo de aproximaciones; autores como Segio Solmi (1899-1981), Sebastiano Timpanaro (1923-2000), Emanuele Severino (1929-2020), Pietro Citati (1930), entre otros, han reivindicado y reconocido en la narrativa y poesía del autor de Recanati una veta mucho más rica para conocer toda la amplitud de sus temas y pensamientos. Una obra que destaca por abordar al autor como “filósofo” es Cesare Luporini con su *Leopardi progressivo* (1947). Asimismo, Alberto Frattini (1956, pp. 11-71) recoge la panorámica de los estudios leopardianos desde la posguerra, donde observa una mayor atención a la producción poética, mientras que una mínima parte se dedica al pensamiento filosófico, aunque dicha tendencia ha ido cambiando en el siglo XXI. Al respecto, Annunziata Rossi declara: “en estos últimos decenios hay una vuelta decisiva en los estudios leopardianos, empeñada en recuperar a un Leopardi ya no parcial, sino al poeta-filósofo en su totalidad. Ya nadie niega la fusión entre la poesía y la filosofía”. (1998)

trazado solo lleva a una verdad completamente opuesta a las pretensiones de la razón: la nulidad, o sea, la constatación de que el sufrimiento y la muerte, condiciones ciertas de la existencia, no tienen ningún significado sobre sus causas o sus fines³ (se trata del “comun fato” que Leopardi menciona en su testamento poético “La ginestra”). Ante esto —dice el poeta—, el “secol superbo e sciocco” abandonó la vía trazada por el “risorto pensier” (es decir, el pensamiento racional surgido desde Renacimiento y que se prolonga hasta nuestros días), negando dicha verdad. Severino identifica esta nulidad con la *episteme*, la cual es ignorada en pos de mantener las esperanzas de habitar ese “paradiso della tecnica”, el cual

è destinato all’angoscia, perché la logica della scienza, su cui esso è fondato, è una logica *ipotetica*, che per essere potente ha dovuto voltare le spalle all’*epistème*, cioè alla verità immutabile e definitiva della tradizione occidentale. Il possesso della suprema felicità che il paradiso della scienza e della tecnica può dare all’uomo non può avere una garanzia assoluta, non può essere una verità immutabile e definitiva. (2018, p. 345)

De la angustia de no encontrar un conocimiento sólido que avale el destino feliz al que apunta el progreso científico —amén de que esta evolución deja sin respuesta las preguntas acerca del sentido de la vida— surge la necesidad de explorar otro tipo de conocimiento, el cual es dominado por lo irracional, lo incomprensible, y que tomó en cuenta el *Sturm und Drang*,⁴ en contra de la postura racionalista que busca respuestas mediante el dominio y la delimitación de la realidad.

Leopardi, entonces, expresa en varias de sus obras esta conquista pírrica del racionalismo; como un ejemplo claro se encuentra el apocalíptico “Dialogo di un folletto e di uno *gnomo*” (1824),

³ Al respecto, Biral sentencia: “Il mondo non contiene in sé un significato; però bisogna trovare un significato per l’esistere dell’uomo nel mondo. Altrimenti, usando termini leopardiani, l’esistenza assorbe e annulla l’esistente; e l’esistente vive soltanto perché si perpetui, a vuoto, la nuda esistenza”. (1992, p. 188)

⁴ Como se verá más adelante, este movimiento responde, entre otros elementos, a los postulados racionalistas sobre la belleza del arte contenida en la proporción, en la perfección de las formas y en el dominio de la razón sobre la Naturaleza.

incluido en sus *Operette morali*. En él, el poeta de Recanati aborda la contingencia humana en el amplio espectro de vida en el mundo. En una tierra inhabitada por hombres y mujeres, un *folletto*⁵ y un *gnomo*, figuras extraídas de la cultura fantástica infantil, dialogan sobre las consecuencias de esta desaparición. En el diálogo se observa la poca trascendencia que pueden tener las creaciones de la modernidad, de entre las que destaca la medición del tiempo como un invento inútil, ya que, como lo plantea el *gnomo*, con la desaparición de los humanos, “non si stamperanno più lunari”, los días de la semana no tendrán nombres “e non si potrà tenere il conto degli anni”; la respuesta del *folletto* a las preocupaciones de su interlocutor se encamina a señalar que dichos objetos hacían patente la edad y, con ello, la consciencia de la vejez, por lo que, en este sentido, destaca el *quid* de la angustia leopardiana, pues, sin esas formas de medición, “ci spacceremo per giovani anche dopo il tempo, e non misurando l’età passata, ce ne daremo meno affanno, e quando saremo vecchissimi non istaremo aspettando la morte di giorno in giorno”. (Leopardi, 2011, p. 52) Así, un lustro antes de la escritura de “Le ricordanze”, se hace patente el motivo del paso del tiempo.

De este modo, La juventud perdida y su rescate mediante la memoria ocupa en la poesía leopardiana un lugar imprescindible. Por ende, la siguiente investigación propone un acercamiento al *ars* poética de este autor mediante el análisis de tres elementos en “Le ricordanze”: 1) la idea de infinitud como efecto poético; 2) la *re*-construcción del pasado mediante el factor modulador de la *ricordanza*, y 3) la imaginación y la creación de imágenes poéticas. La exploración teórica de estos postulados se basa en tres obras paradigmáticas del poeta de Recanati: el *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, el *Zibaldone* y el idilio “L’infinito”. Además, se tomarán aspectos de otros textos que se citarán oportunamente.

⁵ El *folletto* es un personaje fantástico, surgido del folclore italiano, cuyas características se parecen a las de un duende: bajo de estatura, juguetón, travieso y que es ligero y puede moverse libremente en el aire (Véase ‘folletto’. *Enciclopedia Treccani*. Recuperado de: <https://www.treccani.it/enciclopedia/folletto/> y la nota aclarativa en Leopardi, 2011, p. 51).

En el primer capítulo se aborda el *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* (1818) con base en la relación de Leopardi no sólo con la poesía antigua, sino con el contexto de las discusiones decimonónicas sobre el romanticismo y el neoclasicismo. Se observarán la postura antirracionalista de este autor y la manera en que plantea la poesía no desde la perspectiva del “engaño” del intelecto, sino como forma válida de conocimiento no científico, es decir, una verdad en sí misma que prescinde de las formas de medición exacta del mundo y que construye un universo verosímil a partir de imágenes potenciadas por la imaginación.

El segundo apartado se centra en el análisis del idilio “L’infinito” (1819), a partir del cual se observa el espacio imaginario como antípoda de los límites físicos. Con ello se plantea una división neta entre la corporalidad como límite circunscrito a la realidad efectiva, construida y tratada mediante la razón (ante la cual la existencia es pura materialidad) y el mundo poético de lo inconmensurable, lo imaginado y lo posible a través de los ojos de la fantasía, mismo que si bien refiere una realidad tangible, percibida por los sentidos y explicada por el conocimiento, se dilata para trascender lo material y, con ello, satisfacer el deseo humano de infinitud.

El tercer apartado lleva a la práctica lo observado para analizar “Le ricordanze” a la luz de los elementos descubiertos. En primer lugar, se aborda el entrecruce de la memoria, el recuerdo y la imaginación en los cimientos de las obras poéticas que componen los *Canti*; se observan, también, algunos de los poemas de dicha obra que ejemplifican de mejor manera el ejercicio memorístico leopardiano: desde “All’Italia”, donde se apela a un pasado histórico, mitologizado, de la península, con el objetivo de enardecer los pechos de los conciudadanos, hasta “Alla Primavera”, en el que ese pasado se convierte en una edad observada con la distancia nostálgica de alguien que se siente ajeno a la esencia religiosa y maravillosa de ese mundo idealizado de la antigüedad. Posteriormente, se observa el cambio de curso de la temática del poeta: pasa de los

grandes temas, personajes, dioses, etc., a un espacio íntimo y personal, aunque sin despegarse del tono elegíaco, ya que se habla de la juventud perdida y, con ella, de los retratos fúnebres de ciertas imágenes femeninas que acompañaron el camino del poeta, en particular Silvia y Nerina, figuras protagónicas de “A Silvia” y “Le ricordanze”, respectivamente.

La segunda parte de este apartado se centra en el análisis de “Le ricordanze” a partir de tres núcleos temáticos que se unen a los grandes tópicos de la memoria y la imaginación. En primer lugar, se habla de la importancia que Leopardi confiere al espacio celeste representado por la Osa mayor, que sirve de elemento contrastivo con la condición humana. Posteriormente, se abordan los espacios físicos (la casa paterna y Recanati en general) que vuelven a representarse en el recorrido memorístico de la voz poética en “Le ricordanze”; en este sentido, se observa la manera en que el poeta aplica sus ideas con respecto a la mezcla de recuerdo e imaginación para conferirle a dichos sitios la pátina poética que adquieren en la obra analizada. Por último, se observa la imagen de Nerina, ejemplo de la personificación de esa juventud anhelada y que de entre la muerte reaparece para generar el impulso vital que permita seguir el camino de la existencia.

Finalmente, se ofrece una serie de conclusiones acerca de los elementos antes analizados como un agregado al cúmulo de herramientas analíticas para el abordaje de la obra leopardiana.

I. El *Discorso di un italiano* y las bases de la poesía leopardiana

I.1. Observaciones preliminares

El Romanticismo italiano se desarrolla en un tiempo de inestabilidad política derivada, entre otros factores, de la influencia napoleónica que modifica el fragmentado mapa de la península.⁶ Este movimiento impulsa una renovación artística mediante una propuesta que se opone a la tradición clasicista y se diferencia en tres aspectos fundamentales: 1) la ruptura con la imitación de modelos establecidos por el arte grecolatina, 2) la evitación de temas mitológicos de Grecia y Roma y 3) el impulso individualista y la libertad temático-formal de la expresión artística. Marasca lo describe en términos de una oposición al tradicionalismo al apuntar que “si è affermato come un ritorno a’ buoni criteri dell’arte; si son voluti stabilire più stretti rapporti tra l’arte e la coscienza individuale e sociale; si è combattuta una lotta accanita contro il tradizionalismo, il convenzionale, il falso in genere”. (1910, p. 38) De esta forma, se produce una división (no muy bien marcada, como se verá con Leopardi) entre este grupo “moderno”, impulsor de un cambio artístico, y el otro que encuentra en los modelos clásicos las raíces que darán savia y robustez a la literatura italiana, lo que da por resultado una polémica entre románticos y clasicistas que se extenderá varias décadas del siglo XIX y cuyas plataformas de expresión serán, principalmente, las publicaciones *Biblioteca Italiana*,

⁶ Desde finales del siglo XVIII, Italia sufre los resultados de los movimientos jacobinos (1796-1797) con la consecuente derrota del rey de Cerdeña, la fusión de la República Cispadana con Lombardía y la anexión de las Marcas, a las que pertenece Recanati, al Reino de Italia, instaurado por Napoleón (1808); posteriormente se da la restauración del dominio papal en dicha provincia (1815). (Timpanaro, 2011, p. 423) Estos acontecimientos son referidos en las primeras obras de Leopardi: *Agli Italiani: orazione in occasione della liberazione del Piceno* (1815) aborda la derrota de Gioachino Murat, militar francés, a manos de las fuerzas austríacas y la *Lettera ai Sigg. Compilatori della «Biblioteca italiana»* (1816), segunda misiva a los redactores de la revista *Biblioteca Italiana* que permaneció inédita hasta la famosa edición de los *Scritti vari inediti* (1906). Esta carta es la respuesta a Mme. de Staël en la cual el remitente, a pesar de dejar de lado las polémicas entre románticos y clasicistas para enfocarse en la “scintilla celeste” y otros aspectos que atañen a la figura del artista, **critica la invitación que la autora francesa hace a los italianos a traducir obras extranjeras y a dejar de ver solamente a autores clásicos como Homero.**

El patriotismo de dichos textos se repetirá en los primeros tres *Canti* (“All’Italia”, “Sopra il monumento di Dante...” y “Ad Angelo Mai”) y es germen del *ars* poética contenida en el *Discorso* aquí analizado.

Lo Spettatore e Il Conciliatore.⁷ En ésta última, Silvio Pellico, uno de sus fundadores, escribe, acerca del Romanticismo, que se trata de “l’esclusione d’ogni idolatria di genere”. (Marasca, 1910, p. 54) De esta forma, la búsqueda de las “más estrechas relaciones entre el arte y la conciencia individual y social”, señalada por Marasca, se encuentra en un espíritu que fomenta un cambio de paradigma y en el aprecio de modelos literarios y tradiciones ignorados durante el Humanismo y Renacimiento. Al respecto, Mme. de Staël, promotora del movimiento romántico y cuya influencia inspira la participación leopardiana en dicha polémica, afirma en *De l’Allemagne*:

Nell’Europa letteraria non ci son più che due divisioni ben nette; la letteratura imitata dagli antichi e quella che deve la sua origine allo spirito del medioevo, la letteratura che fin dai primordi ha avuto dal Paganesimo il colore e il fascino, e la letteratura di cui l’impulso e lo svolgimento appartengono ad una religione essenzialmente spiritualistica. (Marasca, 1910, p. 46)

De igual forma, anota Alice Schanzer: “Il romanticismo è, in un certo senso, per il medio evo, ciò che per l’antichità era stato il rinascimento”; (1899, p. 5) sin embargo, la adopción de estas ideas implica el abandono de la arraigada tradición clasicista en Italia. Sobre ello, esta misma autora realiza una puntual observación:

quando lo spirito moderno, stanco di classicismo, si volse con nuovo amore a quell’età per un tratto disprezzata, ciascun popolo trovò materia esuberante di poesia nel proprio passato. Ma questo era troppo legato a quello di altre nazioni, perché nell’evocarlo non comparissero elementi stranieri. E il romanticismo appare, a un certo punto, quasi scambio internazionale di motivi artistici. (1899, p. 6)

El rescate y la admiración de figuras como Shakespeare, de obras como *La divina commedia* (apreciada por Leopardi), de la *Gerusalemme liberata* de Tasso o incluso de los románticos ingleses (Lord Byron, como se verá, es importante en esta discusión) aviva las opiniones, análisis, juicios y posturas acerca de la determinación de cánones estéticos y literarios.

⁷ Si bien, como se podría observar desde su título, esta publicación no pretendía polemizar en cuanto a la filiación hacia alguna de las posturas clasicista o romántica, la producción de sus escritos se inclinaba por una visión romántica. (Schanzer, 1899, p. 23 y Marasca, 1910, p. 51)

Por lo anterior, en el Romanticismo italiano se da una suerte de acogimiento y expresiones de modelos tradicionales extranjeros (recuérdese la publicación de las *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, el *Werther* foscoliano⁸). Al respecto, afirma Schanzer: “ci mancavano tutte le condizioni che li [en Alemania] la favorivano tra le quali l’indole nazionale e le tradizioni storiche erano le principali”. (1899, p. 21) Pero, más allá de estas características, el impulso generado por las circunstancias sociopolíticas permite ver una necesidad genuina, tanto de modernos como de clasicistas, de una afirmación identitaria (fraguada, décadas después, con la Unidad política italiana), la cual es aliciente de la producción artística, así como de una libertad creativa de la que nacen las expresiones más claras de la subjetividad.

La participación leopardiana a dicha polémica tuvo un primer impulso en la *Lettera ai compilatori della Biblioteca Italiana*, donde el remitente, si bien se suma a la opinión de tomar a los clásicos como fuente inagotable de conocimiento, añade la idea de que los poetas “padres” de la literatura italiana, como Homero, tenían un conocimiento directo de la naturaleza, por lo cual el propósito del poeta de Recanati es invitar a una imitación no tanto de los modelos literarios, sino de esa disposición a observar directamente la naturaleza con un sentido de apertura propio de quien la mira por primera vez en un afán de descubrimiento. Al respecto, este clasicismo leopardiano es definido por Fubini como un clasicismo *ribelle*, que

accetta il classicismo, i suoi modelli, i suoi canoni, con una nostalgia per l’irrevocabile, [...] di quei poeti per i quali non era necessario lo studio, che la natura non vedevano attraverso i libri, ma *con occhio proprio, quasi essi la scoprirono per la prima volta*, che erano nati prima che i libri diventassero esempi da studiare e che dai libri si ricavassero precetti di poesia. (1971, pp. 86-87. Cursivas mías)

⁸ Hay que recordar que Foscolo se agrega a las discusiones en torno a dicha polémica y reafirma su postura sobre la defensa del individualismo; fue en obras como *Sulla nuova scuola drammatica* y el *Gazzettino del bel mondo* donde —afirma Fubini— se observa “la più precisa negazione del concetto di poesia come imitazione della natura, la rivendicazione della libertà fantastica contro le usurpazioni del vero storico e contro ogni pretesa di precettisti antichi e nuovi, l’energica affermazione dell’individualità delle opere di poesia, che mal possono raccogliersi in ‘scuole’ o ‘sistemi’”, aunque, —continúa el estudioso— se trataba de “concetti tutti che scaturiscono prima ancora che da un processo di pensiero, dall’intimo della sua personalità di uomo e di poeta”. (1971, p. 13)

La forma en que Leopardi observa la literatura clásica, pese al antirromanticismo de las cartas a Mme. de Staël y de su *Discorso*, muestra una clara filiación a este movimiento (aunque el propio poeta fuera inconsciente de ello), así como su atención al paisaje y la concepción de una poesía generadora de un conocimiento alejado de la razón. (Esta visión ya encuentra sus antecedentes en la *Lettera a la Biblioteca Italiana*, como se verá más adelante.) Es por ello que una de las primeras respuestas al *cavaliere* Di Breme con respecto al artículo sobre el *Giaurro* de Byron —donde el autor turinés califica el mundo antiguo “canuto agli occhi della immaginazione, ma bambino a quelli della ragione”, (Bellorini, 1943, p. 261)— esgrima la insuficiencia de la razón para apreciar el mundo; contra lo cual el poeta de Recanati plantea una *mezza filosofia*, es decir, aquella forma de conocimiento no surgida de la razón.

I.2. La *mezza filosofia*

El *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* (1818) es una respuesta crítica al caballero Ludovico Di Breme, escritor y uno de los fundadores de la revista literaria *Il Conciliatore*, con motivo de la publicación, ese mismo año, en *Lo Spettatore*, de un análisis casi laudatorio de la obra *Il giaurro* (*The Giaour*, 1813) de Lord Byron. En esta obra leopardiana se observa que no se encuentra bien definida la división que separe al autor de la postura romántica y que, en consecuencia, reafirme en él una clara identidad clasicista (lo que ofrecería determinadamente una respuesta simplificadora), sino que varios elementos pueden, incluso, ser propios de un romanticismo en toda regla; además, de dicho texto se rescata una visión que alumbra cuestiones discutidas en el ámbito de la poética leopardiana.

Para comenzar con el discernimiento de elementos propios del arte poética leopardiana en el *Discorso di un italiano*, se puede partir hablando de la postura contra la racionalidad que

pretende implantar su imperio sobre el conocimiento del mundo. El rechazo de esta pretensión es uno de los pilares del movimiento romántico y tiene como antecedente alemán el *Sturm und Drang*.

Alemania, desde el idealismo, contesta la visión del *Aufklärung* (equivalente a la Ilustración), sostenida por pensadores como Johann Christoph Gottsched,⁹ que convertía el arte en servidor de la razón, imitador de una naturaleza “perfecta” cuya creación divina la volvía armónica, proporcionada; nada en ella podía considerarse *fuera*, todo era un Uno exacto. (Rühle, 1997, p. 18) El *Sturm und Drang*, como principio crítico del *Aufklärung*, inicialmente no representó un desacato total a dichas concepciones, sino que se centró en incluir aspectos como la irracionalidad y la visión interior, alimentados por el pietismo,¹⁰ “contra la soberanía de la razón” (Rühle, 1997, p. 18) y, en general, una subjetividad que desestimaba el sistema perfecto de la Naturaleza y, en consecuencia, del arte. Esta misma visión es parcialmente articulada por el poeta de Recanati.¹¹

Volviendo a las primeras páginas del *Discorso*, se observa que Leopardi tiene una mirada muy clara de lo que significa la poesía y, por extensión, el lenguaje poético, dentro de las ramas de una forma mitológica de saber que no se adhiere —ni tiene por qué— al conocimiento de la

⁹ Crítico y dramaturgo alemán nacido en 1700; su obra expresó con ejemplaridad los postulados clasicistas germanos; su pensamiento coincide con el periodo racionalista cuyo éxito se logró gracias a la filosofía de Christian Wolff, cercana al cartesianismo. Wolff asume un nuevo orden dado por Dios y representado en el orden de la razón humana. En el campo de la estética, Gottsched adapta esta visión y declara: “La belleza de una obra de arte [...] tiene su firme y necesario fundamento en la naturaleza de las cosas. Dios ha creado todo según número, medida y peso. Las cosas naturales son bellas en sí mismas: y si también el arte quiere producir algo bello, tiene que imitar, entonces, el modelo de la Naturaleza. La proporción exacta, el orden y la justa armonía de todas las partes de que consta una cosa es la fuente de toda belleza”. (Rühle, 1997, pp. 17 y 18)

¹⁰ “El pietismo surgió a finales del siglo XVII y se extendió por varios países —especialmente por Alemania, y sobre todo por la Alemania central y septentrional— durante el siglo XVIII, como un movimiento de renovación cristiana hostil a todo dogma y a toda institución eclesiástica, y centrado en la ‘actitud’ y ‘sentimiento’ religiosos”. (Ferrater, 2001, voz ‘pietismo’)

¹¹ Si bien el caso de un “Leopardi romántico” no es imprescindible para entender las ideas del poeta, el hecho de que la razón sea para él una especie de “castigo” del hombre moderno lo coloca en el espacio de la crítica romántica hacia este mismo progresismo racionalista. Y es que el Romanticismo resultó un movimiento tan laxo en sus fronteras políticas como diverso en sus postulados. Esta dificultad se expone en trabajos como los de Isaiah Berlin (*Las raíces del romanticismo*), Rüdiger Safranski (*Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*) y Mario Praz (*La carne, la muerte e il diavolo nella letteratura romantica*), por mencionar algunos icónicos textos.

verdad desde la perspectiva de la ciencia moderna. El poeta de Recanati separa el conocimiento basado en la medición y descripción de los procesos naturales de las sensaciones, imágenes y saberes que produce la poesía, ya que ésta nace de la imaginación, no de la razón, apelando, así, a las respuestas mitológicas de la humanidad precientífica a los acontecimientos en su realidad efectiva.¹²

Al respecto, la crítica leopardiana se dirige a una poesía intelectualizada y artificiosa, incapaz de potenciar la imaginación porque no deriva del contacto directo de los sentidos con el entorno. En el *Discorso*, señala que “è cosa manifesta che i romantici si sforzano di sviare il più che possono la poesia dal commercio coi sensi”, en cambio, tratan de “strascinarla dal visibile all’invisibile e dalle cose alle idee”. Por este alejamiento de la realidad, la poesía romántica se transmuta de “materiale e fantastica e corporale che era, in metafisica, e ragionevole e spirituale”; (2005, p. 969) además, el autor del discurso condena el hecho de que los románticos extranjericen el material del que abrevan, y en vez de buscar en las fuentes nacionales, es decir, en la mitología grecolatina, “hanno inzeppate ne’ versi loro quante favole turche persiane arabe indiane scandinave celtiche hanno voluto, quasi che *l’intuizione* logica che col *prestigio favoloso* della Grecia non può stare, con quello dell’oriente e del settentrione potesse stare”. (2005, p. 970) En

¹² Leopardi considera que la poesía “engaña”, pero no en el sentido de presentar como verdad algo que no es, ya que no engaña el intelecto sino la imaginación, pues la humanidad moderna ya no se encuentra en un estado de ingenuidad propio de la era precientífica. El poeta explica que “la condizione degli scienziati che contemplando le stelle, sanno il perché delle loro apparenze, e non si maravigliano del lampo né del tuono [...] è una condizione artificiata”; esta “artificialidad”, atribuida al conocimiento basado en la razón, es resultado de la violencia de la ciencia sobre la naturaleza, pues “bisogna con mille astuzie e quasi frodi [...] scaltarla e pressarla e tormentarla e cavarle di bocca a marcia forza i suoi segreti”. (2005, pp. 971-972) La diferencia fundamental, entonces, entre el científico y el poeta es que este último crea sus verdades desde la fantasía, sin violar los secretos de la naturaleza; asimismo, no busca saber la verdad entendida como la información de las causas que generan los fenómenos naturales, sino el generar placer mediante el estímulo de la imaginación y, como se verá, colmar los deseos de infinitud que persisten en la humanidad.

contraste, Anacreonte y Homero “vi destano una folla di fantasie, e vi riempiono la mente e il cuore senza paragone più che cento mila versi sentimentali”. (Leopardi, 2010, p. 19 [18]¹³)

Como se observa, Leopardi refiere uno de los puntos esenciales de su *Discorso*: acercarse a la realidad con ojo poético, con lo cual se separa de una mera concepción clasicista para ponderar la fantasía como vía de escape hacia las sensaciones, hacia la subjetividad y como el espacio de re-creación del *yo*. Esto, acorde con el camino de la crítica a la Ilustración, coincide con la postura de Mendelssohn y, posteriormente, en el contenido de Lessing y su *Laocoonte*, ya que, aún en este primer nivel de apreciación estética, donde la belleza sigue siendo la detonante, el primero comenta:

cada regla de la belleza es, al mismo tiempo, un descubrimiento en la doctrina del alma: pues en la medida en que contiene una prescripción, a saber, la de bajo qué condiciones un objeto bello puede producir el mejor efecto en nuestro ánimo, tiene que poder *reducirse a la naturaleza del espíritu humano*. (En Rühle, 1997, p. 22. *Cursivas mías*)

Leopardi reconoce y exalta en la poesía antigua el lugar del florecimiento de la expresión subjetiva, pues en esas obras “parla la natura”; en contraste, el sueño de la razón, que el poeta define como “conoscere così intimamente il cuor nostro”, es causante de la destrucción de las ilusiones y “si allontana da quella puerizia in cui non abbia confini”. (2010, p. 19 [18]) Esto se esgrime en el *Discorso* en contra de los argumentos del caballero Di Breme, quien califica la poesía antigua como obra basada en el *error*, es decir, en mitos que explicaban mediante falsas atribuciones los fenómenos de la naturaleza; el autor del análisis del *Giaurro* declara, al respecto, que “vittime, non conduttori delle cose, gli uomini, d’ogni accidente fecero poesia”. (Bellorini, 1943, p. 260)

Asimismo, explica que el hombre antiguo

colpito così da una balorda ammirazione, si veniva ideando una infinita gerarchia di miracolose potestà. La somma di queste fantasime [*sic*] somministrò le basi e il materiale

¹³ Los números entre corchetes pertenecen a la página del manuscrito.

di questo arsenale poetico nei secoli che seguirono, e se ne valsero [...] il poeta, il pittore, il filosofo, il prete, il tiranno. (Bellorini, 1943, p. 261)

Leopardi, al refutar tales palabras, afirma la capacidad de la imaginación como generadora de ilusiones que sobreviven al desengaño de la verdad. El poeta construye una diferenciación conceptual que, por un lado, libera a la poesía de la necesidad de prescribir “verdades” racionales,¹⁴ y, por otro, ofrece las bases de un espacio propio, es decir, el universo que solo se puede existir desde y por la poesía:

Bisogna distinguere due diversi inganni; l'uno chiameremo intellettuale, l'altro fantastico. Intellettuale è quello per esempio d'un filosofo che vi persuadea il falso [*sic*]. Fantastico è quello delle arti belle e della poesia a' giorni nostri [...] oggi i lettori o uditori del poeta non sono altro che persone dirozzate e, qual più qual meno, intelligenti [...] l'intelletto non può essere ingannato dalla poesia, ben può essere ed è ingannata molte volte l'immaginativa [...] [Il Cavaliere Di Breme e i romantici] non guardano che il poeta non inganna gl'intelletti né gl'ingannò mai, [...] ma solamente le fantasie [...] in fatti [*sic*] sappiamo che il poeta sì come per cristiano e filosofo e moderno che sia in ogni cosa, non c'ingannerà mai l'intelletto, così per pagano e idiota e antico che si mostri, c'ingannerà l'immaginazione ogni volta che fingerà da vero poeta. (2005, p. 970)

En esta cita se observa que la poesía es fruto de un proceso imaginativo,¹⁵ por lo que no engaña la razón, ya que “il fine della poesia non è l'ingannare ma il dilettere”; (Leopardi, 2005, p. 971) la intención de la poesía, de acuerdo con Leopardi, no es generar un conocimiento basado en hechos verificables, pues este arte no es utilitario; los parámetros de la apreciación poética, en términos kantianos, son estéticos, es decir, relacionados con el gusto. (Kant, 2015, pp. 47, 48, 205-

¹⁴ Si bien con las primeras obras patrióticas incluidas en los *Canti* (“All'Italia”, “Sopra il monumento di Dante” y “Ad Angelo Mai”) se desarrolla un llamado al rescate de la patria, la poesía se construye desde las bases mitológicas que fueron la cuna de la península: Grecia y Roma. Si se toma en cuenta la definición de “engaño” de la fantasía que aquí construye el autor, se puede observar que se trata de la persuasión que se dirige a revivir el aliento de un ideal político, una verdad que insufla de patriotismo y devuelva la convicción por regresar a las raíces identitarias.

¹⁵ Más adelante se observará cómo la poesía, en Leopardi, nace del proceso de la memoria cuyos espacios vacíos son reconstruidos por la imaginación.

207) Finalmente, Leopardi, desde las primeras páginas del *Zibaldone*,¹⁶ afirma que “dilettare è l’ufficio naturale della poesia”. (2010, p. 6 [3])

En esta postura inicial leopardiana,¹⁷ la poesía es el campo de imaginación y sitio de rescate de la mitología (más allá de la búsqueda de nuevas fuentes, modelos o temas predilectos como proponen los románticos italianos). Es necesario recordar que, según las ideas leopardianas aquí citadas, la poesía se genera del contacto directo con la naturaleza, pero deriva de una particular explicación del mundo apoyada en la fantasía. “La natura non si palesa ma si nasconde”, (2005, p. 972) observa el autor en su discurso, y la visión poética no consiste en forzar a la naturaleza a mostrarse, sino a reivindicar la capacidad humana de completar con la imaginación los lugares ocultos de esa realidad ofrecida. Esta disposición, únicamente permanece en seres intocados por la razón; para Leopardi, serán los niños, ya que los seres humanos modernos

così pratici e dotti e così cambiati come siamo, ai quali è manifesto quello che agli antichi era occulto, e noto un mondo di cagioni che agli antichi era ignoto [...] non guardiamo più alla natura ordinariamente con quegli occhi e nei diversi casi della vita nostra appena proviamo una piccolissima parte di quegli effetti che le medesime cagioni partorivano ne’ primi padri. (2005, p. 971)

¹⁶ Es de destacar que Leopardi no solo expone teóricamente esta idea, también, la primera página de esta obra se inaugura con unos versos que evocan una imagen poética del hogar: “Palazzo bello. Cane di notte dal casolare, al passar del viandante.

Era la luna nel cortile, un lato
tutto ne illuminava, e discendea
sopra il contiguo lato obliquo un raggio...
nella (dalla) maestra via s’udiva il carro
del passegger, che stritolando i sassi
mandava un suon, cui precedea da lungi
il tintinnio de’ mobili sonagli.

Estos versos muestran la distensión del tiempo en la poesía idílica leopardiana. La escena cotidiana evocada se condensa en imágenes lunares y sonidos cuyo tiempo verbal produce un efecto de continuidad.

¹⁷ Cabe destacar que, como todo pensamiento vivo, suele matizarse y cambiar con el tiempo. En el caso del poeta de Recanati, años después acepta que ese tipo de poesía “d’immaginazione” ya no es posible en un mundo guiado por la razón, y que la poesía de su tiempo era irremediablemente “sentimentale”. (Leopardi, 2010, p. 371 [734])

En esta parte se observa no solo la disposición que el poeta debe tener con respecto a la naturaleza, sino que, aún más amplio, se halla un retroceso rousseauiano a aquella edad primitiva en la cual la naturaleza oculta a la humanidad “l’amara verità della sua condizione” (Timpanaro, 2011, p. 126), en una idea inicial de madre benefactora de la cual se separaría conforme su famosa *teoria del piacere* le demuestre lo contrario a partir de una inmersión profunda de la experiencia basada en la propia condición humana y del dolor en todo su espectro. Es así que el “clasicismo” leopardiano no determina el arte con base en una filosofía racional, pues si bien parte de determinados postulados propios de dicho movimiento (la imitación de los clásicos), la perspectiva del poeta asume una postura crítica, de corte sensualista, rousseauiana y, sobre todo, que soslaya la capacidad racional como herramienta del juicio estético. Timpanaro resume lo anterior al decir lo siguiente:

Il “classicismo” leopardiano [...] non è imitazione scolastica dei classici: è un tentativo di tornare ad ispirarsi alla schietta natura primigenia. Tentativo, almeno in gran parte, disperato: lo stato di natura, perduto con la decadenza dell’*evo* antico, è irrecuperabile, così come irrecuperabile è per il singolo individuo la fanciullezza. (2011, p. 322)

Mientras no evolucione al famoso “pesimismo cósmico”, el pensamiento leopardiano creará en una Naturaleza benigna, la cual no solo ayuda a ocultar la cruda existencia, sino que, además, produce el placer humano radicado en la fantasía innata que sirve a colmar la tendencia al placer. El concepto de “mezza filosofia” no es concebido con ese nombre sino hasta 1821, sin embargo, lo antes dicho presenta las bases de lo que más tarde el poeta presentaría en el *Zibaldone*. Leopardi define esta “mezza filosofia” como “madre di errori, ed errore essa stessa”; (2010, p. 302 [520]) en ella comienza a incluir la visión de una poesía develadora de la “verdad” como sitio desde el cual se expresa la nulidad, pero cuya forma y expresividad genera imágenes derivadas de la fantasía; es por lo cual, más adelante, el poeta de Recanati escribe que “gli errori della mezza filosofia possono servire di medicina ad errori più anti-vitali, sebben derivati anche questi in ultima

analisi dalla filosofia, cioè dalla corruzione prodotta dall'eccesso dell'incivilimento", el cual considera que no se encuentra separado "dall'eccesso relativo dei lumi". (2010, p. 302 [521])

En esta primera etapa del pensamiento leopardiano, observable en el *Discorso*, se encuentra una división neta entre razón-matemática y poesía-naturaleza: la primera trata de encontrar la verdad, la segunda, de ocultarla en favor del placer de la fantasía cuyo papel en la naturaleza es fundamental para entender el universo poético de los *Canti*, incluyendo "Le ricordanze".

I.3. Acercamiento a la naturaleza

La filosofía de Leopardi, con respecto a la naturaleza, contempla dos concepciones: por un lado, se refiere a un elemento "primitivo", benigno, que prodiga lo necesario para el placer de sus creaturas, pero en él no cabe la razón, pues ésta es producto de la evolución propiamente humana. En este sentido, dicha acepción se confronta con su antípoda, es decir, la razón iluminista (que, por cierto, permea aspectos sociales, artísticos y políticos), la cual, para el pensador italiano, se identifica claramente con el siglo XVIII y con la Revolución francesa como uno de sus vástagos:¹⁸

Lo sguardo di Leopardi contempla l'intero XVIII secolo visto assai compattamente come il secolo di una 'ragione' che esce dai recinti del sapere scientifico per investire tutta la società allo scopo di cambiarla e trarla fuori da una precedente 'barbarie' sociale e politica (il dispotismo). (Luporini, 2018, p. 114)

Esta razón sistematizada adquirió la apariencia de una máquina similar a las del avance de la ciencia y la tecnología, es decir, en un instrumento de producción y destrucción. En la primera etapa del pensamiento del poeta, donde se sitúa el *Discorso di un italiano*, se contempla aún esta primera concepción de naturaleza, misma que, sin embargo, permanecerá como aliento en las formas de expresión de la poesía última. En esta etapa ideológica, las ilusiones surgen de la

¹⁸ No es fortuita, entonces, la crítica leopardiana hacia este movimiento revolucionario. En el *Zibaldone*, sentencia el poeta: "è veramente compassionevole il vedere come quei legislatori francesi repubblicani, credevano di conservare, e assicurare la durata, e seguir l'andamento la natura e lo scopo della rivoluzione, col ridur tutto alla pura ragione, e pretendere per la prima volta *ab orbe condito* di geometrizzare tutta la vita". (2010, p. 130 [160])

disposición del hombre que, mediante la imaginación, (se) explica el mundo. El ser humano es un puro *explorador* de sus propias sensaciones y, al observar la naturaleza, reconstruye aquello que se esconde a sus ojos. Por ende, el conocimiento racional es la cárcel de la fantasía:

non le angustie, non le carceri non le catene danno baldanza alla fantasia, ma la libertà, né per lei sono campi le scienze né i ritrovati, ma d'ordinario fossi ed argini, né la molta luce del vero può far bene a quella ch'è vaneggiatrice per natura, né di quelle cose onde s'arricchisce l'intelletto. (Leopardi, 2005, p. 974)

Con ello, se observa la fantasía como capital fundamental del artista, y sobre todo del poeta, en quien se deposita la medida del mundo en tanto que, al utilizar la imaginación, determina la infinitud del mismo. Si bien la naturaleza es el ente proveedor de esta disposición inicial del hombre primitivo, prerracional, no se observa en ella un juez del actuar del hombre, al menos en esta primera etapa de su pensamiento. Ello se contrapone a lo expresado por el caballero Di Breme, quien declara que la poesía romántica sigue un sistema en donde la vida se presenta en distintas formas:

La natura è vita: vita modificata in migliaia di guise. Se dovunque è vita siavi parimenti coscienza e sentimento di un *se stesso* [...]. L'attitudine poetica, ch'è nell'animo umano, si compiace mai sempre di questa fantasia, ma nelle mitologie la natura veniva piuttosto convertita in individui che immediatamente avvivata [*sic*]. (Bellorini, 1943, p. 269)

Lo cual propiciaba que la poesía fuera desposeída de sus elementos vitales propios y se convirtiera en un medio de explicación humana, es decir, la vida ajena a la humana era humanizada desde la mirada mitológica, provocando que se interpusieran “persone fra noi e i fenomeni naturali, e fra noi e noi stessi”, con lo cual se dejaba de atribuir “un senso ad ogni cosa” y, en consecuencia se negara la vida “sotto tutte le possibili forme, non esclusivamente le umane”. (Bellorini, 1943, p. 269) Entonces, para este autor, de acuerdo con sus observaciones, la forma de interpretación a partir del conocimiento humano no debe mediar entre la naturaleza que evoca la poesía y el poeta mismo; (Bellorini, 1943, p. 270) para Leopardi, en cambio, la naturaleza se le representa al poeta como una transfiguración de su propio sentir, puesto que no hay forma diferente que la que se basa

en la percepción humana para explicársela de manera poética: “tanto manifestamente si diletta la fantasia nostra in attribuire alle cose non vita semplicemente ma vita umana, che non appagandosi di qualunque non è tale, s’ingegna di trasmutarla in questa medesima nostra vita, come vediamo segnatamente nei fanciulli” (2005, pp. 992-993). Con esta observación, Leopardi refuerza la idea de que el poeta se ve reflejado en la naturaleza, y a ésta le confiere elementos relacionados con sus propios estados de ánimo. Así, la naturaleza comunica los sentimientos del poeta y al mismo tiempo es el elemento con el que se identifica plenamente. Este concepto será una de las claves para entender el entorno que, dibujado por la memoria, simboliza la juventud en “Le ricordanze”. Ahora bien, a partir de los puntos hasta aquí expresados, es necesario acudir a la observación de la forma en que se genera dicho vínculo entre la naturaleza y el poeta, y que es el que genera la humanización antes mencionada: la imaginación.

I.4. El papel de la imaginación

Imitar la naturaleza, en Leopardi, no significa evocar la perfección en las formas, como pregonaban los clasicistas dieciochescos; el poeta se refiere a la imitación de los elementos que, en la naturaleza, permiten que entre el juego de la fantasía para crear y presentar lo no visto, lo que dicha “madre benigna” oculta. El autor plasmó claramente estas ideas en las *Operette morali*, conjunto de obras satíricas a la manera de los diálogos atribuidos principalmente a Luciano de Samósata y a los platónicos; fueron escritas entre 1824 y 1828, se inauguran con la “Storia del genere umano” que plantea la génesis del mundo, de la humanidad y, con ella, de la infelicidad. Tomando como base el modelo de la *Teogonía* de Hesíodo, cuenta la forma en que, en el origen de la vida humana, ésta crecía en una tierra amplia y llena de los recursos que le prodigaban felicidad, pues andaba “per la terra visitando lontanissime contrade, poiché lo potevano fare agevolmente, per essere luoghi piani, e non divisi da mari, né impediti da altre difficoltà”. Pero, al descubrir límites, a la

par del crecimiento de los deseos de conocer, propios del hombre, se generó irremediamente la reducción del mundo (“i più di loro si avvidero che la terra, anchorché grande, aveva termini certi”) y, entonces, la infinitud de ese mundo se convierte en mentira; la felicidad se transforma, de este modo, en descontento y fastidio resultantes de la uniformidad y los límites descubiertos. (Leopardi, 2011, p. 8) Por lo anterior, los dioses crearon el mar, los valles y montañas, los colores del cielo y la edad diversa en cada uno de los seres para que unos vivieran en la vejez mientras que otros en la infancia; ello con el objetivo (y esto será clave para el presente análisis) de “moltiplicare le apparenze di quell’infinito che gli uomini sommamente desideravano”. (p. 10) Debido a la necesidad de dibujar un infinito inexistente en el mundo efectivo, el poeta debe propiciarlo en su arte mediante distintas maneras de expresión. En el discurso que ocupa el presente análisis, el autor declara:

Il poeta ordinariamente non dipinge né può dipingere tutta la figura, ma dà poche botte di pennello, e dipinge e più spesso accenna qualche parte, o sgrossa il contorno con entrovi alcuni tratti senza più: la fantasia, quando conosce l’oggetto, supplisce convenientemente o aggiunge colori e le ombre e i lumi, e compie la figura. (Leopardi, 2005, p. 980)

El poeta no detalla la imagen; la poesía es el motor de la imaginación que propicia el movimiento que termine de figurar lo presentado; entonces, leer o escuchar un poema es una actividad dinámica¹⁹ que se completa en la fantasía del lector o escucha.

De este modo, la concepción de la poesía en Leopardi trasciende el ámbito del arte y se convierte en guía de la vida humana, ya que el acto de imaginar y recrear espacios no se limita al acto poético, pues se trata de una suplencia de los elementos que en la realidad se desconocen. El sentido de su poética es, por un lado, contemplar la parte no racional del conocimiento y apoyarse,

¹⁹ Como principal referente de este tema se encuentra Wilhelm Dilthey, filósofo alemán que estudiaría la obra de Lessing en su *Vida y poesía* a partir de obras como e Laocoonte, estudio que plantea las posibilidades de la poesía con respecto a la pintura, en donde aquella puede describir un campo de tiempo y espacio, la sucesión y desarrollo de un sentimiento: “el poeta puede describir, además, el desarrollo de la acción en toda su trayectoria. El pintor, en cambio, sólo puede destacar un momento”. (2016, p. 42)

mediante una predisposición propia de la infancia, en la fantasía y en el hecho de re-imaginar el mundo (incluso cuando, en una etapa posterior, su pensamiento permea de infelicidad la existencia absoluta y considere el mundo el espacio hostil de la *negletta prole*). Una vez que se cuenta con las bases para entender los detonantes de la poesía y de la poetización del mundo (la aceptación de una posibilidad de conocimiento más allá de la razón, la concepción de una naturaleza que se “esconde” en sus límites y el papel de la imaginación en la reconstrucción de una realidad posible más allá de las posibilidades de la ciencia), es necesario abordar, en el siguiente capítulo, la función de la poesía en contraposición a la necesaria confrontación con la infelicidad universal que Leopardi descubre en su pesimismo filosófico.

II. La poesía leopardiana como resistencia. Prolegómenos a “Le ricordanze”

En el primer capítulo se vio la forma en que Leopardi propone una *mezza* filosofía, es decir, una forma de conocimiento basada en la imaginación diferente de los procedimientos de medición que se desarrollan junto con la técnica científica. En este sentido, el poeta de Recanati declara la imaginación parte esencial del conocimiento poético y elemento de su sistema moral de la comprensión del mundo y del ser humano. Para Leopardi, la “poetización” de la vida incluye las expresiones del arte y el rescate del hombre “civilizado” que, amén de haberse alejado de la condición primera de la existencia precientífica —recordando el discurso sobre la desigualdad de Rousseau—, ha llenado su vida de tedio, fruto del descubrimiento pleno del vacío que significa la verdad, es decir, la nada.²⁰ Es así que, en consideración de la llamada “conversión filosófica” leopardiana, en este segundo apartado se tratará de explicar la poesía de este autor como una forma de resistencia ante el mundo racional y una expresión literaria que, por un lado, anuncia el pesimismo del poeta, pero, al mismo tiempo, mantiene la fuerza creadora mediante una obra artística —los cantos²¹— que se niegan a aceptar como única verdad la racional. De esta forma, se logrará entender cómo es que la existencia de Nerina conjuga la visión de una época ilustrada y la era donde el mundo aún se cubría de sombras que impedían observar la condición natural a la muerte y, desde una postura infantil, dejar de ver la nada en el todo, como los adultos, y, en cambio, ver el todo en la nada, como los niños. (Leopardi, 2010, p. 304 [527])

²⁰ Uno de los ejemplos de esta idea se desarrolla al final de “La scommessa di Prometeo”, en las *Operette morali*, cuando Prometeo y Momo, a fin de descubrir, según los deseos del titán, por qué el ser humano es la creación —su creación— más importante, luego de emprender un viaje para conocer las distintas sociedades de los cinco continentes, al final del relato llegan a Inglaterra, sitio paradigmático del progreso ilustrado decimonónico, para descubrir con tristeza que el hombre civilizado no solo está invadido por el tedio sino que, además, esta circunstancia lo ha llevado a atentar contra su propia vida y la de sus seres queridos. (Leopardi, 2011, p. 93)

²¹ El “canto”, en el sentido que se retoma aquí, designa un poema en verso; tiene su origen en las composiciones petrarquistas, las cuales seguían un modelo específico (por ejemplo: un número indeterminado de estrofas o *stanze* de endecasílabos y heptasílabos divididas en versos llamados *fronte* y *sirma*); sin embargo, Leopardi se decide por una forma más libre, es decir, opta por conservar solo la alternancia de los versos de 11 y 7 sílabas.

II.1. Poesía y verdad

Para Leopardi, existen dos formas contrapuestas de aprehensión del mundo: primero, la de un estado irracional donde el conocimiento mitológico cree en presencias superiores, y luego, una etapa de racionalidad donde la humanidad es centro y medida de todo y, a partir de parámetros científicos y racionales, descubre el mundo a través de la instrumentación de procesos técnicos a fin de dar respuestas a los fenómenos que se observan a su alrededor o en sí misma. Leopardi, en el *Discorso di un italiano*, propone no solamente un cambio de perspectiva en torno a la observación y apreciación del arte, sino, además, una invitación a recuperar parcialmente esa etapa primigenia a partir de la imaginación como elemento actuante de la vida del ser humano; ello, teniendo como intermediario al poeta: “questo adattarsi degli uomini alla natura, consiste in rimetterci coll’immaginazione come meglio possiamo nello stato primitivo de’ nostri maggiori, la qual cosa ci fa fare senza nostra fatica il poeta padrone delle fantasie”. (2005, p. 972)

Se puede afirmar que el pensamiento leopardiano desarrolla la escisión de dos elementos, razón y poesía, que giran en torno a la percepción de la realidad, la cual se conforma de la naturaleza cuya primera figuración, madre benigna, es, en los primeros veinte años de vida del poeta, la concepción reinante de su filosofía. Asimismo, este sistema leopardiano evolucionó para ir de una infancia idealizada de la humanidad hacia una era moderna donde la imaginación deja de ser un aspecto relevante del conocimiento humano; en su lugar, la razón se hace presente. Esta forma de abordaje del pensamiento del poeta de Recanati ha sido discutida por la crítica a lo largo del siglo XX. Al respecto, Sebastiano Timpanaro afirma que en realidad no existe un cambio de visión sobre la naturaleza en el poeta sino, más bien, la dualidad en el concepto de la naturaleza se trata de la transformación de una naturaleza benigna en un sistema de producción y destrucción a partir del desarrollo de la razón humana que devela el sinsentido de la propia existencia y la muerte

de las ilusiones, aunado a la propia experiencia vital del poeta: “il Leopardi doveva necessariamente, prima o poi, rendersi conto che quella stessa Natura che aveva dato all’uomo le beatificanti illusioni gli aveva però anche dato la ragione destinata a dissolverle”. En realidad, la naturaleza era, desde un principio, una “madre pietosa che aveva velato all’uomo, mediante le illusioni, l’amara verità della sua condizione”. (2011, p. 126)

Para entender cómo se da la unión de estas concepciones en la poesía del Leopardi maduro, en cuyo marco se inscribe “Le ricordanze”, es necesario atender la propuesta del *Discorso*: ser consciente de la imposibilidad, en el mundo efectivo, de la existencia de seres mitológicos o explicaciones sobrenaturales, pero asumir éstas en el contexto de un estado pleno de la imaginación, lo cual propicia el alejamiento de las respuestas racionales que no hacen más que determinar, circunscribir y limitar los elementos de la realidad y, en cambio, el mundo pierde sus fronteras con la capacidad despierta de la fantasía en la poetización del entorno. Leopardi no desea que la humanidad viva inmersa en ese mundo precientífico, sino que busca el equilibrio entre la razón y la fantasía, pues el centro de la discusión del escritor italiano en torno a la vitalidad humana se encuentra en la ruptura del principio de contradicción aristotélico que determina que nada puede ser y no ser al mismo tiempo.

En primer lugar, es preciso definir por qué el ser humano vive inscrito en dicha contradicción aristotélica, para ello, se retoma, en primera instancia, el contenido de la citada “Storia del genere umano”, a fin de observar cómo se daba el sufrimiento de la primera generación de seres humanos al contemplar que el mundo se reducía en sus límites y fronteras: “gli uomini si querelavano che le cose non fossero immense di grandezza”; ello en parte porque la edad adulta de aquellos seres no les permitía utilizar a plenitud la fantasía propia de los niños, por lo que “pregavano ferventemente di essere tornati nella fanciullezza, e in quella perseverare tutta la loro

vita”. (2011, p. 9) Al no serles concedido dicho don, fueron asolados por la infelicidad y eliminados por un diluvio. La siguiente generación, hija de Deucalión y Pirra, nació junto con una serie de ocupaciones y malestares que daban la impresión de variar la vida, y, a partir de tales avatares, conceder a la existencia la multiplicidad que buscaban las generaciones pasadas. Entre esas desdichas, les fueron enviados, igualmente, “alcuni fantasmì di sembianze²² [...] Giustizia, Virtù, Gloria, Amor”. (p. 15) Pero de entre estas ilusiones, hubo una que en definitiva cambió la vida: la *Sapienza*, misma que fue adorada universalmente debido a la promesa de revelarles la Verdad, la cual era “un genio grandissimo” que habitaba con los dioses y mediante la cual el hombre sería comparado con la divinidad; con la ayuda de la sapiencia, la Verdad sería traída a la Tierra. (p. 17) Pero dado que los reclamos derivados del sufrimiento terrenal no cesaron, Zeus decidió enviarles la Verdad en una estancia permanente, desapareciendo, además, las otras ilusiones antes concebidas. Solo el Amor prevaleció entre los hombres, por voluntad propia y por piedad, para visitar temporalmente el mundo. (p. 24) Esta ilusión es la única capaz de hacer revivir las otras cuando se posa en alguien, y, dado que conserva una infancia eterna, esta misma revive en quienes la contienen. Mientras Amor se encuentra entre ellos, suscita y hace renacer “l’infinita speranza e le belle e care immaginazioni degli anni teneri”. (p. 24)

Este relato inaugural contextualiza el pensamiento leopardiano en torno a la dualidad humana, misma que se explica en el binomio verdad-poesía. Como se ha observado, Leopardi explica la evolución del pensamiento humano con reminiscencias bíblicas y mitológicas, sin embargo, el planteamiento de esta “Storia del genere umano” propone la coexistencia, por un lado, del conocimiento que devela la verdad y el sufrimiento, y, por otro, la del amor en cuyas diversas expresiones contiene el germen de las ilusiones.

²² Ilusiones fruto de la capacidad imaginativa, de acuerdo con la nota 82 de Paolo Ruffilli en Leopardi, 2011, p. 15.

En las primeras páginas del *Zibaldone*, Leopardi escribe una breve reflexión alrededor de la que girará toda la cuestión sobre la tendencia a las distintas formas de infinitud innata en el ser humano. El poeta señala: “Tutto è o può essere contento di se stesso, eccetto l’uomo, il che mostra che la sua esistenza non si limita a questo mondo, come quella dell’altre cose”. (2010, p. 32 [29]) Es así que el principio de no contradicción se niega en el ser humano, pues éste *es* en tanto que existe, pero no puede *ser* al mismo tiempo en tanto que no puede afirmar su felicidad. Leopardi explica la existencia en términos de una tendencia —una necesidad inconmensurable— de placer que lleve, a modo de repetición (es decir, de acumulación de instantes placenteros), a la felicidad, en contraste con la condición de infelicidad a la que la vida efectiva lleva necesariamente. En 1824, en el *Zibaldone*, escribirá dicha sentencia:

L’essere effettivamente, e il non potere in alcun modo esser felice, e ciò per impotenza innata e inseparabile dell’esistenza, anzi pure il non poter non essere infelice, sono due verità tanto ben dimostrate e certe intorno all’uomo e ad ogni vivente, quanto possa esserlo verità alcuna secondo i nostri principii e la nostra esperienza. (2010, p. 1076 [4099])

Es así que se observa cómo en el poeta italiano permanecen dos campos de acción humana: el desarrollo cognoscitivo mediante los procesos filosóficos racionales y la poetización del mundo, es decir, el punto de partida desde la realidad a fin de reconstruir las posibilidades de conocimiento de un universo mayor a partir de las acciones mentales como la capacidad imaginativa y la memoria. En este sentido, antes de aterrizar en el análisis de estos puntos en el canto que ocupa el presente trabajo, hay que revisar el idilio “L’infinito” (1819) que dará lugar a la paradigmática expresión de deseo de infinitud.

II.2. La vitalidad de la poesía mediante la infinitud

En el primer capítulo del presente trabajo se mencionó la influencia de la filosofía sensualista²³ en Leopardi, ésta es esencial para entender la noción del infinito en el poeta, pues se basa en la apertura de las puertas extrasensoriales que, mediante la poesía, disipan el tiempo lineal que disuelve las divisiones espacio-temporales de la materialidad para fundirse en un *continuum* que condensa pasado y presente; lo anterior conforma el tema del idilio “L’infinito”, a partir del cual se determinará la dimensión poética más allá de la experiencia con la realidad efectiva, lo cual será cimiento para entender la existencia de Nerina en “Le ricordanze”.

La obra poética de los *Canti*,²⁴ compuesta de 34 poemas, refleja la evolución ideológica del autor durante toda su vida artística. Los dos cantos patrióticos, “All’Italia” y “Sopra il monumento di Dante” (que justamente son los que inauguran todas las ediciones de este poemario), reafirman la postura expresada en el *Discorso di un italiano*; posteriormente, compone “L’infinito”, idilio²⁵ que, junto con “La sera del dì di festa”, “Alla luna”, “Il sogno” y “La vita

²³ El sensualismo es una doctrina filosófica que parte de la idea de que el origen del conocimiento tiene una raíz en los sentidos. (Ferrater, 2001, voz ‘sensualismo’) Leopardi la conoció a partir de las lecturas de obras de pensadores como Holbach, Helvetius, Locke, Diderot, etc. Al respecto, el poeta de Recanati, en un fragmento del *Zibaldone*, expresa: “tutto ci è insegnato dalle sole sensazioni, [...] nessuna cognizione o idea ci deriva da un principio anteriore all’esperienza”. (2010, p. 483 [1340]) No está demás, también, indicar que la experiencia desde los sentidos es un rasgo definitivo del cambio en el siglo XVIII; como indica Belaval (1982, p. 196), “se asiste al fin de la metafísica clásica”. Con Locke se ejemplifica dicha transformación al desplazar los elementos metafísicos (sustancias y las causas) por los “accidentes y efectos”.

²⁴ Es necesario aclarar que el *corpus* de esta obra concluye ideológicamente con “La ginestra”, sin embargo, algunas ediciones incluyen en la parte final los poemas “Imitazione” y “Scherzo”, los cuales, si bien forman parte de la edición de 1835, supervisada por el propio autor, no suponen una continuidad temática bien demarcada, como sí ocurre con las demás composiciones. Cabe resaltar que, de acuerdo con la cronología preparada por Lucio Felici y Emmanuele Trevi para las obras completas de Leopardi (2005), *Canti* fue el título definitivo de este compilado a partir de la edición florentina de 1831, antes tuvo diferentes nombres: *Canzoni di Giacomo Leopardi* (1818, ed. de Francesco Bourlié), *Canzoni del conte Giacomo Leopardi* (Bologna, 1824) y *Versi del conte Giacomo Leopardi* (Bologna, 1826), además de las publicaciones individuales de los primeros cantos en las revistas *Nuovo Ricoglitore* de Milán y el *Caffè di Petronio* (Bologna).

²⁵ 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* (Barajas, 2006, voz ‘idilio’); sin embargo, Leopardi recurre a la etimología de dicha palabra (“imagen pequeña o cuadro”) y la define, en el contexto vital, como “esperimenti,

solitaria”, no es incluido sino hasta la edición boloñesa de 1824; sin embargo, este conjunto de obras plasma, en mayor o menor medida, las ideas sobre la poética leopardiana, especialmente en cuanto a la noción de lo poético como lo *indeterminado*. Alrededor de la composición de este idilio se encuentra una serie de elementos vitales que hicieron comprender a Leopardi que sus más grandes prisiones, Recanati y su propio cuerpo, eran al mismo tiempo el impulso para la fuga de los mismos a través de la poesía. Aquejado desde los primeros meses de 1819 por un malestar óptico, el poeta siente cada vez más profundamente la necesidad de abandonar su lugar natal que siempre le había resultado hostil por las propias condiciones físicas y por las personas que, fuera de su familia, cohabitan en él. Es así que la casa paterna y lo que la rodea se contempla desde una bipolaridad: rodeada de memorable naturaleza y lugares cuyo tiempo abraza la eternidad (por ejemplo, la *torre antica* del “Passero solitario” (v. 1) pero, también, con la gente “vil”, “zotica” y motivo de desprecio. Recanati esconde “il segreto delle divagazioni oniriche di Giacomo” (Geddes da Filicaia, 2006, p. 103), es el lugar poético y a la vez prueba clara de la discordia no solo social sino también natural: en una carta de 1817 a Pietro Giordani, el poeta comenta: “L’aria di questa città l’è stato mal detto che sia salubre. È mutabilissima, umida, salmastra, crudele ai nervi e per la sua sottigliezza niente buona a certe complessioni”. (2005, p. 1141) No obstante, ese Recanati que se presenta en los poemas tiene un actuar insólito, cual si fuera una renovada imagen poética que atrapa el tiempo, lo contiene y a la vez es motivo del viaje interminable de la contemplación.

Durante la primavera y el verano de 1817 nace “L’infinito”. La obra comienza con la voz poética que contempla desde el Monte Tabor (actualmente llamado *Colle dell’infinito*) la frontera —la *siepe*— que separa lo real de lo imaginario: “Sempre caro mi fu quest’ermo colle, / e questa siepe, che da tanta parte / dell’ultimo orizzonte il guardo esclude” (vv. 1-3). Este inicio es solo un

situazioni, affezioni, avventure storiche del mio animo”, (2005, p. 1113) situando la voz poética al centro de una escena breve construida a base de imágenes poéticas de determinados espacios e instantes.

impulso para que los sentidos se desborden hacia una dimensión intangible. El uso de los demostrativos *questo* y *questa* marcan, durante el desarrollo de los endecasílabos, la diferencia entre lo real y cercano y lo lejano e indeterminado, esto último, espacio hacia el cual la imaginación se proyecta:

Ma sedendo e mirando, interminati
spazi di là da quella, e sovrumani
silenzi, e profondissima quiete
io nel pensier mi fingo (vv. 4-7)

El poeta *toca* el absoluto, es decir, un infinito espacial (*interminati spazi y sovrumani silenzi*) que se encuentra más allá del espacio real que termina donde los setos impiden observar el resto del paisaje; entra entonces la imaginación, la apreciada imaginación, madre de la poesía, la libertad ante la cárcel del cuerpo. *Fingere* es el latinismo que explica la *forma* dada a esa realidad invisible a los ojos comunes, pero, paradójicamente, aquella *forma* del infinito es la de lo indeterminado, de lo sobrehumano, de la profunda quietud: no existen cuerpos que choquen para generar sonido, no hay movimiento, no hay *ciencia* que pueda determinar el entorno y, por ende, la ignorancia reina. Luporini, en su notable ensayo “Naufragio senza spettatore”, declara que el poeta ha cruzado, con la imaginación, el espacio más allá de lo circundante, en busca de “lo spazio come tale, lo spazio vuoto, lo spazio astratto, lo spazio assoluto di Newton”; (2018, p. 137) sobre esto, el poeta explicará la relevancia de la imaginación como dependiente de aquella “ignorancia” antigua que se ha esbozado en el *Discorso di un italiano*, pues, reiterando la postura de la *mezza filosofia*, declara: “La cognizione del vero cioè dei limiti e definizioni delle cose, circoscrive l’immaginazione”, la cual es “il primo fonte della felicità umana”. (2010, p. 136 [168]). “L’infinito” contiene el resumen de la parte esencial de la “teoría del placer”, la cual establece la tendencia a la infinitud, es decir, una concepción del placer que, como tal, es extenso, imposible de encontrar en la práctica cotidiana del contacto con la realidad; es por ello que, para satisfacer

de cierta forma esta compulsión existencial, la imaginación, el sueño o los recuerdos generan los espacios donde se colman estos deseos. Al respecto, Luporini explica:

Come ogni specie di vivente l'uomo è prima di tutto desiderio. Ma l'animale-uomo è dotato di immaginazione, componente essenziale della plasticità della sua natura e quindi della sua storicità [...].

Il combinarsi di desiderio vitale [...] e di immaginazione produce una miscela straordinaria e pericolosa: il desiderio di una felicità senza limiti, immensa, infinita, ontologicamente impossibile —la “struttura del mondo” lo esclude— e inconcepibile intellettualmente. (Luporini, 2018, p. 136)

El ingreso de la voz poética en esta inmensidad es consecuencia de la puesta en práctica del eterno camino hacia una satisfacción ontológica que Leopardi supone posible solo en tanto la capacidad de construcción poética actúe en la contemplación del mundo, *siempre y cuando* se cuente con la ceguera racional que impide ver las fronteras de cada objeto. En el *Zibaldone*, una de las conclusiones de dicha teoría afirma que el hombre,

desiderando sempre un piacere infinito e che lo soddisfi intieramente, desidero sempre e spero una cosa ch'egli non può concepire [...]. Tutti i desiderii e le speranze umane, anche dei beni ossia piaceri i più determinati, ed anche già sperimentati altre volte, non sono mai assolutamente chiari e distinti e precisi, ma contengono sempre un'idea confusa. (2010, p. 424 [1017])

Es así que, en este idilio, se marca la convivencia entre lo imposible y lo posible. La voz poética, una vez que ha entrado en este universo imaginario, regresa a percibir la atmósfera del lugar que la acoge, y, cual ondulación, viaja de lo irreal a lo presente, de lo atemporal a lo continuo:

[...] E come il vento
odo stormir tra queste piante, io quello
infinito silenzio a questa voce
vo comparando
(vv. 8-11)

La voz del viento entre la vegetación es comparada con el infinito silencio en donde ha entrado; la voz poética une el conocimiento de la realidad con la creación meramente imaginaria, lo que representa este binomio de la poesía leopardiana y crea una sensación vertiginosa que casi lo asusta

(“ove per poco / il cor non si spaura”, vv. 7 y 8). Entonces, surge la epifanía: el tiempo se extiende, se une en un mismo instante, la sublimación ha trascendido la materia: “e mi *sovvien* l’eterno, / e le morte stagioni, e la presente / e viva, e il suon di lei” (vv. 11-13, cursivas mías). Hay atender el verbo *sovvenire*, utilizado en un sentido polisémico: en él entra en juego la memoria, ya que significa que algo del *pasado* vuelve al presente, es decir, un recuerdo, pero su objeto directo es *l’eterno*, lo que no tiene fin ni principio, por lo que no es posible recordarlo sino vivirlo. Esa eternidad no solo surge como un recuerdo, también como renovada presencia. El recuerdo, entonces, es pasado y, a la vez, presente. Esta idea se refuerza con el polisíndeton “*e* la presente / *e* viva, *e* il suon di lei”, refiriéndose a las estaciones anuales que han precedido a la actual, en donde se acumulan los tiempos y los sonidos. Para Leopardi, el tiempo es solo una construcción que se utiliza para dividir el pasado del futuro que no *es* y que se aquilata en esperanzas,²⁶ pero en el presente²⁷ confluyen los tres tiempos cuando se perciben las sensaciones pasadas o la imaginación recrea los espacios e instantes más allá de lo que presencian los cinco sentidos; como afirma Landi,

Passato e presente, attimo e memoria, qui e là spesso si fondono in un *continuum* cronologico che consente di trapassare dalla percezione del momento che si sta vivendo al ricordo di un tempo spesso irrimediabilmente perduto e poco importa che sia un tempo appena trascorso o trascorso da mille anni: immaginazione, linguaggio e pensiero [...] consentono di allineare senza particolari fratture i diversi istanti di cui è composto il naturale scorrere del tempo. (2017, p. 190)

Esta misma sensación es con la que Nerina aparece como un recuerdo que en el presente *revive*, y, con ella, no solo el pasado particular del poeta, sino un pasado milenario, mitológico, es decir, el

²⁶ En 1826, Leopardi explica su concepción del tiempo: “non è una cosa [...] è uno accidente delle cose, e indipendentemente dalla esistenza delle cose è nulla; è uno accidente di questa esistenza; o piuttosto è una nostra idea, una parola. La durazione delle cose che sono, è il tempo: come 7200 battute di un pendolo da oriuolo sono un’ora; la quale però è un parto della nostra mente, e non esiste nè da se medesima, nè nel tempo, come membro di esso, non più di quel che ella esistesse prima dell’invenzione dell’orologio”. (2010, p. 1118 [4233])

²⁷ Como afirma San Agustín en sus *Confesiones* (XI), el presente se reduce a una mínima parte entre el futuro que deja de ser tal y el pasado que constantemente es el mismo presente que deja de serlo.

pasado de una infancia perdida de la humanidad, donde la razón ha acabado con las ilusiones y el amor ha muerto con la juventud. En “L’infinito”, el autor aún respira la parte de eternidad que la imaginación le hace vivir en ese naufragio poético resultante de una forma de percibir el mundo en la cual “non c’è cosa che non parli all’immaginazione o al cuore” y donde las personas sensibles “trovano da per tutto materia di sublimarsi e di sentire e di vivere, e un rapporto continuo delle cose coll’infinito e coll’uomo, e una vita indefinibile e vaga”. (2010, pp. 92 y 93 [102 y 103])

Este infinito será negado como posibilidad en la madurez del poeta, cuando, al respecto, mencione: “Niente infatti nella natura annunzia l’infinito, l’esistenza di alcuna cosa infinita. L’infinito è un parto della nostra immaginazione, della nostra piccolezza ad un tempo e della nostra superbia” (2010, p. 1097 [4177 y 4178]); sin embargo, en esta etapa donde, para el autor, la poesía debe generar el efecto ponderado en el *Discorso*, el infinito es un espacio donde confluyen los distintos tiempos y puede ser representado como tema dentro de su poesía. Cuando en 1829 componga “Le ricordanze”, la noción poética del infinito estará completamente supeditada a la imaginación, y ésta es completamente un acto separado de la consciencia de lo efímero de la existencia; es el momento en que Leopardi adopta el pensamiento nihilista y afirma que la existencia humana es constante sufrimiento; en ese entonces será posible encontrar un ejemplo de la dualidad que condena al hombre entre su limitación y su tendencia al infinito, pues la existencia es síntesis del ser y el no-ser. La condición nihilista reside en la coexistencia de estos elementos (la existencia y su negación) en el momento de su objetivación. La afirmación “tutto è nulla al mondo” (2010, p. 71 [72]) implica la presencia de un sistema dentro del que, en tanto su origen y destino, las cosas (toda materia) son *nulla* debido a su naturaleza contingente, explicada desde la experiencia propia, “un nulla anche questo mio dolore, *che in un certo tempo passerà e s’annullerà*” (*id.*, cursivas mías). Para Emanuele Severino, este nihilismo desvela la verdad fatal

para el pensamiento occidental, pues significa descubrir “l’evidenza originaria di cui non è possibile dubitare”; (2018, p. 25) como Leopardi afirma, “nessuna cosa è assolutamente necessaria, cioè non v’è ragione assoluta perch’ella non possa non essere” (2010, p. 484 [1341]). La existencia, entonces, es la materialidad que existe entre la nada que se refiere al momento previo al nacimiento y la nada a la que se va con la muerte; se trata, entonces de un punto intermedio; su origen no responde a un ente cuya voluntad genere vida a imagen y semejanza. Solo el poeta, a través de su capacidad evocadora, puede verbalizar seres inmunes a los atavismos de la existencia material. En este sentido, Nerina, evocación de la efímera existencia de una joven muerta en la juventud, se convierte en fruto de la recreación poética; es el cuerpo que recoge la capacidad de imaginación y la personificación del recuerdo en medio de una etapa donde predomina la nulidad de la existencia.

III. Memoria e imaginación en “Le ricordanze”

III.1. De la memoria e imaginación

En 1828, Leopardi escribe en el *Zibaldone* el deseo de que sus versos “riscaldino la mia vecchiezza col calore della mia gioventù; [...] assaporarli in quella età, e provar qualche reliquia de’ miei sentimenti passati [...] e di commuover me stesso in rileggerli, come spesso mi accade, e meglio che in leggere poesie” (2010, p. 1153 [4302]). Así, la poesía pretende ser un retorno a la juventud, una manera de confrontar el pasado (un pasado poetizado) con el presente. Un año más tarde, el autor compone “Le ricordanze”, que desde el título anuncia el remedio para soportar la precaria situación física y emocional que produce su regreso a Recanati, en noviembre de 1828, luego de una estancia en Florencia. Para el poeta, siempre será poético el lugar paterno, un sitio que, como se ha mencionado, siempre tuvo una ambivalencia, pues significó, además de lo antes dicho, la edad infantil donde la realidad adquiriría una dimensión fantástica que se perdió con el desarrollo de la razón. En este sentido, la noción de infinitud queda sepultada por la consciencia de la fugacidad de la vida, fruto de la experiencia. La imagen de los absolutos como la Juventud, la Belleza o la Felicidad contrastan con una realidad agobiante y limitada que solo ofrece breves instantes de placer, mismos que se hallan en el pasado o en la esperanza. Dichos temas se esparcen en algunos de los más de treinta cantos que conforman su obra poética cumbre.

En los idilios “La sera del dì di festa” (1820) e “Il sabato del villaggio” (1829), el mundo contemplado brinda un placer pero que se encuentra alejado de la voz poética, ya sea porque ha pasado o porque se halla en el porvenir. En el primer idilio, la voz poética admira la noche en la que acaba el día festivo, del cual, en el prelude de una nueva rutina, no queda más que un breve rastro: “Ecco è fuggito / il dì festivo, ed al festivo il giorno / volgar succede, e se ne porta il tempo / ogni umano accidente” (vv. 30-33). En el segundo, la *vecchierella*, habitante que se reúne en el

pueblo con las mujeres más jóvenes, recuerda y cuenta “del suo buon tempo, / quando ai dì della festa ella si ornava” (vv. 11 y 12); sin embargo, a diferencia de la anterior, en esta composición la esperanza es el núcleo temático, pues se centra en la antesala de la fiesta, cuando “di sette è il più gradito giorno, / pien di speme e di gioia” (vv. 38-39), pero, una vez pasado, “al travaglio usato / ciascuno in suo pensier farà ritorno” (vv. 41-42). Leopardi compara estos días, los de ambos idilios, con los de la juventud, en donde el tiempo es solo un parámetro de la caducidad.

En “La sera del dì di festa”, al principio, la voz poética observa dormir a una joven y reflexiona sobre la indiferencia ante la vida cuando, en la mocedad, “non ti morde / cura nessuna” (vv. 8 y 9), le dice a dicha mujer. Este canto representa un esbozo de la Nerina de “Le ricordanze”, pues contrasta esa juventud inmisericorde, alegre e indiferente con los *giorni orrendi* (v. 23) del amante. En “Il sabato del villaggio”, la voz poética se refiere a un *garzoncello* cuya vida se consume en la alegría del día previo a la fiesta (la cual representa la adultez); dicho momento lo refiere como “chiaro, sereno” (v. 46), preludio a los días de la razón que consumirán en esperanzas muertas, en vejez y, finalmente, en la muerte.

Lo indeterminado se concentra en la memoria de un día festivo o en la espera de un instante placentero. Al estar alejados del presente, tanto el recuerdo como la esperanza se convierten en instancias que se recrean en la mente y adquieren un nuevo significado. Resulta particularmente importante el hecho de que, meses previos a la composición de “Le ricordanze”, desde que Leopardi abandona Florencia y se reencuentra con esos momentos que se plasman ante él como cuadros de su propia vida, escribe varios pensamientos con respecto al tema de la memoria, de la juventud perdida y de la imaginación; dichas reflexiones coinciden en la importancia que tiene para la vida el matiz que el recuerdo deja sobre los objetos conocidos, pues éstos se *alejan* de lo que fueron en esa primera visita del paseante. De esta forma, la *rimembranza* (cuya particularidad

semántica se verá más adelante) es necesariamente una distancia que incita a re-imaginar el mundo, pues la memoria es forzosamente una restauración. En un pensamiento de diciembre de 1828, se lee:

Un oggetto qualunque, per esempio, un luogo, un sito una campagna, per bella che sia, *se non desta alcuna rimembranza, non è poetica punto a vederla*. La medesima, ed anche un sito, un oggetto qualunque, affatto impoetico in se, sarà poetichissimo a rimembrarlo. La rimembranza è essenziale e principale nel sentimento poetico, non per altro, se non perchè il presente, qual ch'egli sia, non può esser poetico; e il poetico, in uno o in altro modo, si trova sempre consistere nel lontano, nell'indefinito, nel vago (Recanati, 14 Dicembre, Domenica, 1828). (Leopardi, 2010, p. 1166 [4424]. *Cursivas mías*)

Leopardi une la experiencia poética a la memoria, ésta es vínculo entre un presente antipoético y un pasado vuelto reconstruido por la imaginación. El recuerdo, como afirma Citati, (2018, p. 361) es “quasi più ricco della speranza e ne trae una specie di felicità, o almeno corteggia la felicità impossibile”. Entonces, la esperanza se nutre menos que la memoria, la cual, dirá el poeta en “Le ricordanze”, es *dolce per se*. Esto ya se había anunciado en los versos de “Alla luna” (compuesto en 1820),²⁸ cuando la voz poética confiesa al satélite el dolor que sentía en años pasados cuando, igualmente, se encontraba con dicho elemento celeste; y sin embargo, a pesar de ese lamentable recuerdo, declara: “E pur mi giova / la ricordanza, e il noverar l'etate / del mio dolore”, y, más adelante: “Oh come grato occorre / nel tempo giovanil, quando ancor lungo / la speme e breve ha la memoria il corso / il rimembrar delle passate cose”. (vv. 10-15) A fin de comprender el papel que juega la imaginación, es necesario mencionar que, en el rescate de la memoria, Leopardi invoca esa edad de la infancia y la juventud, como lo apunta en el *Discorso*, en la que el niño posee una predisposición a descubrir la realidad circundante como algo nuevo y

²⁸ Leopardi lo publicó con el título “La ricordanza” por primera vez en el *Nuovo Ricoglitore* de Milán (1826). Esto es importante ya que guarda similitudes con “Le ricordanze” tales como el diálogo con un elemento celeste adjetivado a partir de cualidades físicas (“O graziosa luna”, v. 1) y la persistencia del dolor en el tiempo (“che travagliosa era mia vita: ed è, né cangia stile”, v. 9).

sorprendente. La pérdida de la niñez es una nostalgia edénica de aquel momento en que el ser humano fue pureza junto con los animales, antes de tener libertad de consciencia y descubrir, mediante la razón, el dolor que se oculta tras la apariencia. El “acerbo, indegno / mistero delle cose a noi si mostra / pien di dolcezza” (“Le ricordanze”, vv. 71-73) es reminiscencia del tiempo anterior al conocimiento. El niño conserva la inocencia primigenia, prerracional; el conocimiento es castigo; el deseo de conocer es corrupción inevitable. A continuación, se dará un breve recorrido por los cantos que más claramente demuestran esta visión, antes de concluir en la profundización de “Le ricordanze”.

III.1.1. La memoria e imaginación como temas en los *Canti*. Algunos ejemplos

Los *Canti* son una muestra del ejercicio memorístico de la voz poética a modo de rescate del tiempo pasado, de lo que *fuleron* el poeta mismo y su realidad; pero, a la vez, se trata de un ensamblaje de imágenes vueltas a la vida gracias al filtro poético de la imaginación que opera en la reconstrucción de un pasado mítico (o personal) que resurge de la experiencia personal o del imaginario libresco del poeta.

En el canto inaugural, “All’Italia” (1818), se arenga a recordar, mediante los *loci memoriae*, es decir, “le mura e gli archi / e le colonne e i simulacri”²⁹ (vv. 1-2), la gloria pasada de la nación itálica. Estos monumentos físicos yacen desolados, privados de la honra que deberían ofrecerle los ciudadanos de la península, pues éstos se encuentran combatiendo en Rusia en la campaña napoleónica (la voz poética, dirigiéndose a la Patria, pregunta: “Dove sono i tuoi figli? Odo suon d’armi / e di carri e di voci e di timballi: / in estranie contrade”, vv. 41-43). Ante tal abandono, Leopardi recurre al llamado de un pasado glorioso en el ejemplo de la Batalla de las Termópilas, el cual es reconstruido a partir de los versos de Simónides de Ceos, poeta lírico griego del s. VI

²⁹ *Simulacri* entendidos como “estatuas”.

a.C., los cuales recoge Diódoro Sículo (*Biblioteca Storica*, XI, 3): “Sorte illustre, bel destino, / Qui sul Tessalo confino, / Ai caduti un dì toccò. / La lor tomba è un altar santo”. El poeta de Recanati retoma este hecho para infundir en sus compatriotas el valor de defender el suelo propio. Así, en este primer poema, el autor recurre a la Historia para ensalzar un hecho mediante la poetización de la lucha colectiva y reencontrar el significado que descansa en los altares que resguardan la memoria de un pasado mítico.

La segunda y tercera composiciones, “Sopra il monumento di Dante che si preparava in Firenze” (1818) y “Ad Angelo Mai, quand’ebbe trovato o libri di Cicerone della *Repubblica*” (1820), son constancia de un patriotismo desolado en busca de elementos fundadores de la identidad nacional (como son el poeta Dante o las obras, en ese entonces apenas encontradas, de Cicerón) que de algún modo sirvan para despertar del letargo al pueblo italiano. Más que cualquier proclama nacionalista, el poeta de Recanati se sitúa desde un presente poco impetuoso que sirve de contexto para denostar a quienes en esos momentos representaban lo más pernicioso para Italia, es decir, a los invasores extranjeros, teniendo a Francia y Austria como objetivos de su crítica. Al respecto, es elocuente el inicio del segundo canto, dedicado a Dante:

Perché³⁰ le nostre genti
pace sotto le bianche ali raccolga,
non fien³¹ 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)

La *pace* a la que se refiere el segundo verso alude al Congreso de Viena, en donde se concreta la Restauración, es decir, la estructura política anterior a la Revolución francesa, en la cual, no

³⁰ “Perché” en el sentido de “no obstante que...”.

³¹ “fien”, latinismo que significa “saranno”.

obstante, la independencia italiana se ve mermada, pues Austria controla gran parte del territorio. Es por lo cual que la verdadera libertad de las *itale menti*, de acuerdo con el canto leopardiano, se alcanzará cuando éstas se dirijan al ejemplo de la *prisca etade*, es decir, la antigüedad clásica. Más adelante, esta obra vuelve a referir un hecho histórico: “Taccio agli altri nemici e l’altre doglie; / ma non la più recente e la piú fera”³² (vv. 99 y 100), en donde se demuestra, una vez más, el malestar de la actual patria del poeta, asediada por el enemigo francés, por lo cual, no resta más que sucumbir ante el recuerdo como recurso final de la salvación. En el tercer canto, el cual cierra este breve ciclo patriótico, se vuelve a la crítica a la situación que guarda la patria en ese momento, sin embargo, la voz poética ahonda en uno de los aspectos de los que se ha hablado en el presente texto: la razón.

El pasado nutre la memoria y se vuelve un elemento poético en tanto que el recuerdo, encumbrado por la poesía, es el *locus amœnus* en tanto paraíso de las virtudes antiguas. La imaginación construye hacia adelante esa misma felicidad en la que el poeta visita un estadio prerracional, como lo expone en el *Discorso*, donde no se invita a imitar la técnica sino la disposición de los antiguos, de quienes se creía que no tenían modelos literarios imitables sino que se encontraban en contacto directo con la Naturaleza.³³ En “Ad Angelo Mai”, la voz poética dirige parte de su crítica a esta ausencia de imaginación que nació desde que las tierras ignotas, por las

³² Estos versos, como muchos otros, corrieron la suerte de tener varias modificaciones, siendo la más importante la desaparición del nombre de Francia en la última edición. En la primera versión (1818) se leía: “Taccio ogni altro nemico, ogni altra sorte / ma non la Francia scellerata e cruda”; posteriormente (ed. de Bologna, 1824), se modificó a “ma non la Francia scellerata e nera”. A partir de la versión de 1831, se borra la alusión directa al país. (Antona-Traversi, 1887, pp. XXXIV y 148; Leopardi, 2016, p. 16 y 2005, p. 76)

³³ Para ahondar en este tema, se recomienda ver el capítulo “Giordani, Madame de Staël, Leopardi” en Fubini, 1971, pp. 79-93. Asimismo, el poeta Leopardi diferencia este tipo de poesía de la que escriben los románticos a partir de dos conceptos: poesía de imaginación y poesía sentimental: la primera es justamente la que no engaña al intelecto; mientras que la segunda es la que predomina en los románticos, es decir, la que se encuentra más cercana al intelecto y que trata, a través de sus autores, según el poeta, de “sviare [...] il commercio coi sensi”. (2005, p. 969)

que la fantasía se regodeaba en mitos, fueron mostradas en sus linderos a partir del desarrollo de la navegación y de la fría construcción cartográfica:

Nostri sogni leggiadri ove son giti
dell'ignoto ricetta
d'ignoti abitatori, o del diurno
degli astri albergo, e del rimoto letto
della giovane Aurora, e del notturno
occulto sonno del maggior pianeta?
Ecco svanire a un punto,
e figurato è il mondo in breve carta;
ecco tutto è simile, e discoprendo,
solo il nulla s'accresce. A noi ti vieta
il vero appena è giunto,
o caro imaginar.
(vv. 91-102)

Es clara la alusión a la verdad como antípoda de la imaginación; asimismo, se contempla una muestra más de la decidida lucha que emprendió el poeta de Recanati contra la razón y el conocimiento impuestos, a la sazón iluminista, como verdades únicas. Dicha conflagración se da a pesar de que el propio Leopardi asumía que las derivaciones de esta razón progresista habían ejercido un papel insoslayable en el descubrimiento de la nulidad y brevedad existenciales. En los versos antes citados se observa la triste despedida de la edad mitológica, de los sitios que servían de morada a los seres que la fantasía había creado: la variedad se transforma en uniformidad, que es lo mismo que monotonía, por ello todo es *simile*, y a la par del descubrimiento, “solo il nulla s'accresce”. El mismo tono elegíaco se nota en “Alla Primavera” (1822), que despide el tiempo en que “Vissero i fiori e l'erbe / vissero i boschi un dì” (vv. 39-40), cuando el viajero, en “deserta notte”, observaba la luna “compagna alla via” (vv. 40 y 47). Desde ese instante, la voz poética, sabedora del abandono Olímpico, ruega a la *vaga* naturaleza (adjetivo presente en “Le ricordanze”): “le cure infelici e i fati indegni [...] / de' mortali ascolta” (vv. 88-89), pues, si algo de esa natura benigna queda en el “aprica / terra [...] o nell'equoreo seno” (vv. 93-94), que la

misma sea “pietosa no, ma spettatrice almeno” (v. 95), es decir, si bien es consciente del final de la era mitológica, la esperanza radica en que esta fantasía se halle latente en la realidad racionalizada de la humanidad, cual si fuera un sueño al que se vuelve para revivir la posibilidad de reencuentro.

Después del “Ultimo canto di Saffo” (1822), que junto con el “Inno ai Patriarchi, o de’ principii del genere umano”³⁴ cierra este recorrido por elementos mitológicos y personajes históricos, el poeta de Recanati da un giro en su deambular por la memoria del mundo y pasa de describir este pasado *fanciullesco* a un universo personal e íntimo: se trata de la poetización de su propia edad juvenil; a dicho ciclo pertenecen los poemas centrales de los *Canti*,³⁵ y el inicio de este bloque se presenta con una de sus primeras composiciones cronológicamente hablando: “Il primo amore” (1817).

Como se ha visto en los ejemplos hasta aquí mostrados, el poeta había optado por un alejamiento de la experiencia puramente personal en busca de un objetivo particular: en los cantos patrióticos, esta distancia, dada por la erudición, se interpone entre el poema y el *yo* de la voz poética. Es cierto que tanto en el canto sobre Italia como en el dedicado a Dante o al filólogo Angelo Mai existe un contexto que incumbe al poeta, pero éste busca, en realidad, encontrar el llamado preciso a la lucha a partir de sus versos, incluso la propia voz poética se ensalza en el famoso verso de “All’Italia”: “non ti difende / nessun de’ tuoi? L’armi, qua l’armi: io solo / combatterò, procomberò sol io” (vv. 36-38); pero, en estos casos, se trata del dibujo de una patria

³⁴ En la edición boloñesa (*Canzoni del conte Giacomo Leopardi*, Bologna, Nobili, 1824), se incluye el siguiente orden de obras: 1. “All’Italia”, 2. “Sopra il monumento di Dante che si preparava in Fireze”, 3. “Ad Angelo Mai quand’ebbe trovato i libri di Cicerone della repubblica”, 4. “Nelle nozze della sorella Paolina”, 5. “A un vincitore nel pallone”, 6. “Brutto minore”, 7. “Alla Primavera, o delle Favole antiche”, 8. “Ultimo canto di Saffo”, 9. “Inno ai Patriarchi, o de’ principii del genere umano” y 10. “Alla sua Donna”.

³⁵ Esta perspectiva es la que retoman los poemas “Il primo amore”, “Il passero solitario”, “La sera del dì di festa” (como se ha visto), “Alla luna” y “La vita solitaria”, por mencionar algunos pertenecientes a esta parte media de la obra (cantos X al XVI de la edición final de 1835).

cuya idealización era afín a la ideología política leopardiana; entonces, los cantos patrióticos tienen mucho que ver con el deber cívico del artista, pero poco con la experiencia propiamente vivida en el plano existencial más profundo del autor. El hecho de colocar “Il primo amore” como inauguración de este nuevo acercamiento a la vida personal poetizada demuestra la intención de continuar con el tono fúnebre³⁶ como despedida de una realidad aderezada por la fantasía, pero esta vez es la despedida del amor juvenil, en concreto, del sentimiento amoroso que el poeta adolescente experimentó por Geltrude Cassi-Lazzari³⁷ en la fugaz visita que ella tuvo a la residencia Leopardi.

El canto en cuestión resulta de una serie de ejercicios autobiográficos que se plasmaron no solo en verso, sino también en el *Diario del primo amore* (1817)³⁸ y la “Elegia II” (1818).³⁹ En estas memorias, abundan las descripciones del estado de ánimo del poeta y la experiencia sentimental del mismo, pero poco sobre la amada que inspiró tales palabras, ello porque esa “dolce imago” (“Il primo amore”, v. 26) que es transformada en el acto de recordar, se desprende de la mujer real que la inspira y vive como una huella perenne, fruto de la contemplación lejana.

Es de observar que “Il primo amore” prepondera las formas clásicas (se encuentra escrito en tercetos dantescos o *terza rima*) para describir los efectos del enamoramiento en la voz poética, a Leopardi le interesa utilizar estos esquemas a fin de correspondan al ser etéreo de cuyo amor no correspondido se decantan poéticas consecuencias. Más allá de la referencia a la mujer real, se encuentra la recreación mediante la fantasía del poeta: “Oh come viva in mezzo alle tenebre /

³⁶ De hecho, en la edición boloñesa de los *Versi* (1826), esta obra se titula “Elegia I”.

³⁷ Joven prima del conde Monaldo cuya visita en 1817 a la casa del poeta fue motivo de las composiciones leopardianas juveniles que se mencionan después.

³⁸ Prosa que fue publicada por primera vez en los *Scritti vari inediti* (1906).

³⁹ El cual, junto con “Il primo amore” (llamado “Elegia I”) fue publicado en la edición de 1826, en un binomio sobre el mismo tema. A partir de la edición definitiva de los *Canti* (1835), la segunda elegía fue relegada a la parte de los “Frammenti”.

sorgea la dolce imago, e gli occhi chiusi / la contemplavan sotto alle palpebre!” (vv. 25-27). Si bien es natural en un poeta como Leopardi, materialista dieciochesco, la negación de las ideas platónicas, es cierto que las creaciones fantásticas, las ilusiones, comprenden una cierta verdad en tanto que son requeridas por el impulso natural del hombre hacia el deseo de la infinitud y la necesaria tendencia a la felicidad,⁴⁰ como se ha visto anteriormente. Estas imágenes generan el placer que, en apariencia, produce la sensación de infinitud. Sobre ello, son muy interesantes las palabras de Tilgher (1940, p. 25), quien reafirma la idea de que las creaciones femeninas “platónicas” de Leopardi no son sino envoltorios que dan la apariencia de pertenecer al *Topus Uranus*, pero, en realidad, casi como una finísima ironía, no arriban más allá de la propia mente que las engendra:

per quanto riguarda l’illusione di amore, nulla di più naturale che Leopardi riecheggiasse la teoria di Platone e dei platonici italiani filosofi e poeti [...] ma facendole subire un cambiamento radicale. L’Idea, infatti, che l’amante inchina ed ama nell’oggetto amato per Platone esiste realmente nel mondo ultramondano, mentre per Leopardi non è che creazione e proiezione della fantasia umana.

La anterior cita se refiere a “Alla sua Donna”, escrito en 1823 y ordenado, finalmente, antes de las composiciones dedicadas a Silvia y a Nerina. La particularidad es que no se encuentra referencia alguna en esta obra que pueda remitir a una existencia en la vida del poeta; es, en todo caso, un ejercicio de construcción de una idea de la Mujer leopardiana, que en realidad abreva de la tradición stilnovista y en donde deja constancia, una vez más, del desencanto del mundo real.⁴¹ La definición inaugural, “Cara beltà che amore / lunge m’inspìri o nascondendo il viso” (vv. 1-2), da

⁴⁰ Sergio Solmi (1975, pp. 4-5) indica cómo la influencia del sensismo y del racionalismo franceses, principalmente, convergen al enfrentar la crítica al “incerto spiritualismo del suo secolo”, en el cual —y ésta es una idea clave para entender dicha “contradicción” leopardiana— el poeta reconoce una “ipocrita rinuncia e pavido ritorno alle menzogne e alle illusioni che aiutano a vivere” (cursivas mías).

⁴¹ En el “Annuncio delle Canzoni”, que sirve de texto introductorio a la edición de 1824, el autor refiere la imagen de esta *Donna* como producto de la fantasía que se da “nel sonno e nella veglia, quando siamo più che fanciulli”; de nuevo, la edad infantil es rica en imaginación que produce fantasías. (Leopardi, 2016, p. 328)

muestra del nivel contemplativo que el poeta asume en relación con la entidad a la que se refiere: allá, a lo lejos, posa cual angélica belleza la musa contemplada; en la vida terrenal no puede haber alguien semejante:

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)

Ello responde, como señala De Sanctis, a la renuncia (se podría decir *obligada*) a la posibilidad de encontrar la plenitud amorosa carnal, al “amore reale e profondo”; en cambio “si contenta di un amore ideale e contemplativo”. (1969, pp. 221-222)

De esta misma sustancia etérea se cubren las mujeres reales que inspiran los cantos que Leopardi colocó después de “Alla sua Donna: “A Silvia”⁴² y “Le ricordanze”. La razón por la que el poeta acerca la mirada poética a la figura de dos personas existentes en su realidad se debe a un hecho que les concede el sitio de la inmarcesible belleza: la muerte en la juventud, elemento que comparten dichas reconstrucciones fantasiosas, pues se trata de la distancia forzada de la muerte, es decir, la despedida definitiva, la que impide, naturalmente, la decadencia progresiva de la materia.⁴³ Esta ida prematura de un mundo terrenal que materialmente se encuentra condenado a la finitud es una salvación de, precisamente, esa degradación de la carne, lo que al poeta parece

⁴² En la figura de la mujer representada en dicha obra se encuentra Teresa Fattorini, hija del cochero de la casa Leopardi, quien murió en 1818. De ella se encuentran algunas referencias en los *Ricordi di infanzia e di adolescenza* (1819, publicados en los *Scritti vari inediti*): “Canto mattutino di donna allo svegliarmi, canto delle figlie del cocchiere e in particolare di Teresa [...] circa la sua morte e la dimenticanza di se e l'indifferenza ai suoi mali [...] non ebbe neppure il bene di morire tranquillam. Ma straziata da fieri dolori la poverina”. (Leopardi, 2005, pp. 1103 y 1104)

⁴³ Este tema fue uno de los que más llamó la atención del poeta, pues no solo aparece en los *Canti* sino también, por mencionar algunas otras composiciones, en los poemas *Per una donna inferma di malattia lunga e mortale* (1819) y *Nella morte di una donna fatta trucidare col suo portato dal corruttore per mano ed arte di un chirurgo* (1819). El hecho que toma como base sucedió en Pesaro, en enero de ese mismo año, y fue parte de la nota roja de los diarios en Recanati). Estos ejemplos, junto con los que se han mencionado, dan cuenta de lo poético que resultaba para Leopardi el hablar de la muerte en la juventud, pero también demuestran la tragedia cotidiana de la sociedad de aquel tiempo.

motivo de beatificación y un tema altamente poético. En este sentido, el recuerdo es medio entre el hecho inefable de la muerte y la vida nueva en la mente de los otros.

Si la memoria se nutre de todas las existencias que *no pueden ser más* en el mundo material, la muerte, en un extenso y polisémico sentido, es casi la condición *sine qua non* del recuerdo. Leopardi no era, por supuesto, ajeno a tales experiencias y no escatimó en poetizar, como se ha visto, sobre este tema a partir de las vivencias que en su niñez y juventud fraguaron la base de poemas, apuntes e ideas sepulcrales que nutren la savia del *Zibaldone*, de los *Canti* y los esbozos biográficos. Un aspecto por demás doloroso de estos momentos es que, la mayoría de las veces, se trataba de personas jóvenes, fallecidas *nel fiore degli anni*. Pero el autor de *Recanati* no rescata muchos detalles ni información específica de estas jóvenes víctimas del triste destino, es decir, no intenta describir a quien existió, sino, más bien, al ser un conocedor de la realidad, se detiene en ese instante que se sitúa antes de la revelación del límite de la vida y, a partir de él, traza una línea hacia la eternidad, cobijando en sus versos el *ser* de su musa. Manfredi Porena, autor de unos valiosos *Scritti Leopardiani*, es consciente de este alejamiento de la realidad efectiva y por ello afirma que la intención leopardiana es la poetización de la muerte, pero desde el impedimento de contar su propia muerte, la muerte de la voz poética, por lo cual “si compiacque però più volte di dare sfogo a tale vago desiderio dell’anima ritraendo la morte propria in persona altrui” (1959, p. 91). A partir de este momento se puede vaticinar un argumento que será de utilidad para entender el proceso de construcción de la Nerina leopardiana, es decir, el objetivo de un desdoblamiento del yo poético en el que, mediante la figuración de una máscara de juventud y felicidad, se proyecta la propia mocedad del poeta, pero entendiendo ésta como una nueva mitificación, por ende, se encuentra adornada con los elementos que nutren la poesía de dicho autor: lo indefinido y bello porque es lejano en el tiempo e inasequible.

En la antesala de la Nerina leopardiana, Silvia ocupa un lugar similar de figuración poética. En el canto “A Silvia” se contraponen dos hechos vitales que irremediamente deben chocar en la concepción de la vida en Leopardi: la esperanza que se viste de la vaguedad necesaria para sugerir las más grandes aspiraciones, y el *vero* anulador que viene a constatar la situación única de la materia humana. La frontera entre estos dos mundos es ella, quien indica el común destino de la humanidad, como señala Citati al referir uno de los versos del canto en cuestión (“la fredda morte ed una tomba ignuda”, v. 62): “Questa tomba è insieme quella di Silvia, quella della speranza, quella dei destini umani”. (Citati, 2018, p. 350)

La imagen de Silvia es atemporal y se reviste de mitología; su presencia entra en el canto como si su vida fuera la cápsula de un tiempo inamovible; y aun después de su muerte, el poeta, cual aeda, pregunta no a su propio recuerdo, sino a los recuerdos de la propia Silvia, como si él solo fuera el portavoz de una musa:

Silvia, rimembri ancora
quel tempo della tua vita mortale,
quando beltà splendea
negli occhi tuoi ridenti e fuggitivi,
e tu, lieta e pensosa, il limitare
di gioventù salivi?
(vv. 1-6)

Esta vida mortal es un recuerdo, lo que significa que ella ha trascendido, pero su presente es un misterio que forma parte de demás incógnitas que se verán en el resto del canto. En el recuerdo de su presencia, el actuar de la musa se vuelve eterno: “Sonavan le quiete / stanze, e le vie dintorno, / al tuo perpetuo canto”. (vv. 7-10) Ese canto eterno es parte de la resonancia de la esperanza guardada en el pecho juvenil: “allor che all’opre femminili intenta / sedevi, assai contenta / di quel vago avvenir che in mente avevi”. (vv. 10-12) Se trata de la indecible e indescifrable esperanza de un porvenir que por vaguedad es inmenso, más de lo que podría ser su propia constatación; de ello se compone el fondo de la vida en juventud. A propósito, el poeta formula una pregunta en 1817:

“Può mai stare che il non esistere sia assolutamente meglio ad un essere che l’essere? Ora così accadrebbe appunto *all’uomo senza una vita futura*”, (2010, p. 52 [52]) Así, la esperanza es la construcción poética de una espera *per se*, donde el futuro es un espacio inconmensurable que se construye más del instinto vital por acaparar la realidad que el desarrollo de la experiencia y la conciencia de la verdad.

Silvia es más que una joven conocida por el poeta, pues, como lo dice Pietro Citati,

Se fosse stata l’ombra di Silvia, Teresa Fattorini si sarebbe stupita che una parte così vasta della poesia occidentale, nata dall’*Illiade* e dall’*Odissea*, si fosse piegata, piangendo intorno al suo destino di ragazza di campagna. Silvia è l’erede sia delle grandi dee-streghe della civiltà mediterranea, sia del guerriero omerico che muore giovane come un papavero gravato dalle rugiade primaverili. (2018, p. 345)

Leopardi construye en torno a la figura de Silvia la imagen de un concepto vasto de juventud, en el cual converge la mayoría de motivos que el poeta desarrolla a lo largo de su obra. En el canto en cuestión, se observa, además de Circe,⁴⁴ la mítica espera de Penélope, cuya esperanza por volver a ver a Ulises la hace tejer y destejer, atada al momento de la llegada del rey de Ítaca; también es el canto de sirena que domina la voluntad del amado, quien, como los navegantes de la odisea homérica, renuncian a su deber en busca de ese embeleso auditivo:

Io gli studi leggiadri
talor lasciando e le sudate carte,
ove il tempo mio primo
e di me splendea 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. 15-22)

⁴⁴ Véase la nota 7 en Leopardi, 2016, p. 172.

Esta figura representa el impulso de la vida *per se*, en cuya ignorancia de los futuros males se desenvuelve la esperanza: “Che pensieri soavi, / che speranze, che cori, o Silvia mia!”; (vv. 28-29) cuando la muerte descubre la fragilidad del cuerpo humano y, con él, el único bien de la juventud, se pasa al conocimiento del *vero*: “Tu pria che l’erbe inaridisse il verno, / da chiuso morbo combattuta e vinta, / perivi, o tenerella”; (vv. 40-42) la muerte es la aparición de todo límite y el desengaño del espacio “infinito” (o su simulacro) en el mundo (“Mirava il ciel sereno, / [...] e quinci il mar da lungi, e quindi il monte”, v. 23 y 25) o en el sentir (“Lingua mortal non dice / quel ch’io sentiva in seno”, vv. 26-27). A la muerte física, el poeta contrapone la muerte en vida de quien conoce esta verdad y cuyas esperanzas mueren. En este instante, la voz poética se identifica con la imagen de Silvia, y parece que el propio sentir del poeta es la transfiguración de dicha mujer:

Anche peria fra poco
 la speranza mia dolce: agli anni miei
 anche negaro i fati
 la govinezza. [...]
 come passata sei,
 cara compagna dell’età mia nova,
 mia lacrimata speme!
 (vv. 49-52 y 53-55)

Esta muerte de las esperanzas es la figura central de los versos finales; la descripción respectiva hace alusión a la desnudez de la realidad que sin las florituras de la juventud solo se muestra en una tumba despojada de significado, destino común de la humanidad: “All’apparir del vero / tu [esperanza], misera, cadesti: e con la mano / la fredda morte ed una tomba ignuda / mostravi di lontano”. (vv. 60-63)

El siguiente poema, “Le ricordanze”, posee una construcción similar en cuanto a la imagen central, Nerina; sin embargo, existe una diferencia en cuanto a la naturaleza de las imágenes evocadas: Silvia es la imagen femenina cuya existencia es marcadamente ajena al poeta.

Recuérdese el inicio: “Silvia, rimembri ancora / quel tempo *della tua* vita mortale, / quando beltà splendea / negli occhi tuoi ridenti e fuggitivi”; (vv. 1-4. *Cursivas mías*) el uso del posesivo denota la intención de trazar una diferencia entre la vida de Silvia y la de quien la nombra. Esta construcción corresponde al mismo sentido con el que, en otras composiciones, se observa la luna o, en “Le ricordanze”, la constelación de la Osa mayor: seres contrastantes con la voz poética. En este sentido, el recuerdo de esta mujer no puede fundirse con la vida de la voz poética, ésta adquiere un marcado papel de contempladora. En cambio, la muerte de Nerina es el paralelismo de la propia muerte espiritual del poeta; los elementos que rodean la existencia tanto de una como de otro se encuentran más ligados entre sí; no solo la casa paterna es testigo de las evocaciones de la memoria, sino que la crónica de la juventud perdida del poeta y la muerte de la musa contienen una semejanza metafórica.⁴⁵

III.2. Elementos poéticos de “Le ricordanze”

“Le ricordanze”, escrito entre agosto y septiembre de 1829, guía al lector por los lugares en los que vivió el poeta; pero, también, construye dichas remembranzas mediante la figuración imaginativa, por lo cual, si bien el sustrato del poema son los recuerdos, entendidos como representaciones visuales de la experiencia vital, la imaginación hace del regreso a los lugares recordados una evocación⁴⁶ en la que cada elemento contiene una carga simbólica particular.

Patrizia Landi, al respecto, señala:

se l’immagine in quanto tale è il puro dato da descrivere ed è la rappresentazione – linguistica, letteraria, pittorica, architettonica... – di quanto è stato colto tramite l’esperienza diretta, perché quella stessa immagine non rimanga soltanto una immagine e possa quindi

⁴⁵ De Sanctis (1969, p. 528) apunta las características tanto de Silvia como de Nerina: la primera es una evocación memorística que acentúa la fugacidad de la existencia; el canto termina con la esperanza muerta al revelársele al poeta el “vero” ejemplificado en la muerte de Silvia; en “Le ricordanze”, el final es el recuerdo de Nerina que permanecerá en la existencia que le reste al amante. Es por ello que el estudioso de Leopardi considera que Nerina es “una Silvia a rovescio”, ya que “Il motivo della Silvia è lo sparire. Il motivo della Nerina è il riapparire”.

⁴⁶ En este sentido, se sigue la segunda acepción que sugiere el *Diccionario de la Real Academia Española* para el verbo ‘evocar’: “Traer algo a la imaginación por asociación de ideas”. (Real Academia Española, definición 2)

raffigurare le idee generali che sottendono alle immagini medesime, producendo in tal modo una qualche forma di «conoscenza», è necessaria l'immaginazione. (2017, p. 15)

La imaginación y la memoria forman una pareja de elementos que concretan la imagen poética en Leopardi. En el *Lessico leopardiano*, Margherita Centenari define la memoria, en el contexto de la obra leopardiana, a partir de la cualidad de estar unida al conocimiento (como señaló Landi en la cita anterior) y a la facultad de recordar; por tanto, la memoria “costituisce inoltre l'unico mezzo per accedere alla conoscenza e può provocare piacere, mediante la *ricordanza* delle cose passate”. (2014, voz “memoria”) Por su parte, el poeta de Recanati determina la memoria como ayudante del intelecto y de la capacidad de *assuefazione*, es decir, de acostumbrarse a determinadas situaciones que son asimiladas y ante las cuales se actúa de cierta manera, producto de un aprendizaje; así se logra el conocimiento:

La memoria non è altro che una facoltà che l'intelletto ha di assuefarsi alle concezioni, diversa dalla facoltà di concepire o d'intendere [...]. Ed è tanto necessaria all'intelletto, ch'egli, senza di essa, non è capace di verun'azione, [...] perchè ogni azione dell'intelletto è composta (cioè di premesse e di conseguenza) nè può tirarsi la conseguenza senza la memoria delle premesse. (Leopardi, 2010, p. 525 [1453-1454])

Si bien la memoria colabora en el conocimiento, no implica que esté libre de elaboraciones propias de la imaginación (y más aún cuando esas reelaboraciones imaginativas se vierten en una obra específicamente poética) —justo como Landi y Centenari han expuesto—, por lo que el acto de recordar, entonces, se encuentra enriquecido con la acumulación de datos, pero también de la *ricordanza* que para Leopardi es el acto de recordar mediante la reconstrucción imaginativa. De lo anterior deriva el placer de recordar aun cuando lo recordado se encuentre inmerso en experiencias amargas, puesto que se trata de un nuevo acto de insuflar vida a lo que ha desaparecido; por ello, el acto de recordar “dolce per se” (lo dice el poeta en “Le ricordanze”); tal es el caso de “Alla luna”, visto anteriormente. Pero, para convertir el simple recuerdo en imagen poética, será necesaria la imaginación.

Como se anunció en los fundamentos del *Discorso di un italiano*, Leopardi propone una *mezza filosofia*, una primera concepción en la que el poeta se acerca a la importancia de la imaginación para generar conocimiento: “La ragione ha bisogno dell’immaginazione e delle illusioni ch’ella distrugge; il vero del falso; il sostanziale dell’apparente; l’insensibilità la più perfetta della sensibilità la più viva”; (Leopardi, 2010, p. 665 [1839]) con lo cual, la *ricordanza* es el acto poético de reelaboración de esos sitios que se encuentran retratados en “Le ricordanze”, cuyo significado será expuesto a partir de la individualización de cada uno de ellos.

III.2.1. El cielo: “vaghe stelle dell’Orsa”

Los cuerpos celestes, así como el cielo nocturno, son elementos recurrentes en los cantos leopardianos. En general, principalmente el Sol, la Luna y las constelaciones (la Osa mayor, como se observa en “Le ricordanze”) poseen dos connotaciones. Por un lado, tienen un rol más directo con la comunidad humana, en tanto que su actuar sobre la Tierra es producto de la voluntad de los personajes que éstas representaban de acuerdo con el saber mitológico. Al respecto, el inicio de “Alla Primavera” ilumina, pues habla de los “celesti danni”, causados por el invierno, que son reparados por el Sol (“ristori il sole”), mientras que la atmósfera gélida es avivada por el viento del Oeste: “l’aure inferme / zefiro avvivi” (vv. 1-3). Más adelante, se encuentra la gran pregunta, que antes se ha mencionado en el presente texto, sobre el abandono de esa edad mitológica: “Vivi tu, vivi, o santa / natura?” (vv. 20-21) Asimismo, la voz poética remarca esta idea cuando describe esta “vida” de la naturaleza en tanto que era consciente de la existencia humana: “Vissero i fiori e l’erbe, / vissero i boschi un dì. Conscie le molli / aure, le nubi e la titania lampa / fur dell’umana gente” (vv. 39-42). En estos versos se incluye el astro solar como hijo del titán Hiperión (*titania lampa*) y, más adelante, hace referencia a la Luna (“ciprigna luce”, en tanto que Chipre es el hogar

de la diosa Venus y ésta se encontraba, antiguamente, relacionada con dicho satélite)⁴⁷ que el viajero imagina compañera de viaje (“con gli occhi intenti il viator seguendo, / te compagna alla via [...] / immaginò”, vv. 45-47). Por otro lado, se da un paulatino alejamiento, es decir, estos cuerpos celestes se ensimisman cada vez más en un silencio indiferente, lo cual produce una incomunicación con la finitud material de la vida mundana. Ya con la desgraciada Safo se nota dicha distancia insalvable, pues el sufrimiento de la poeta griega se aloja en una orilla de incomprendibilidad para la vida celeste y la naturaleza, cuya belleza no comparten con aquella mujer de desdichado cuerpo:

Bello il tuo manto, o divo cielo, e bella
sei tu, rorida terra. Ahi di cotesta
infinita beltà parte nessuna
alla misera Saffo i numi e l’empia
sorte non fenno.
 (“Ultimo canto di Saffo”, vv. 19-23)

A partir de este momento, la naturaleza terrenal y celeste se convierten en mudos testigos del devenir humano; en la dolorosa consumación de la vida y en la clara conciencia de la razón, la ajenidad del cielo y de la tierra priva de consuelo a la estirpe prometeica:

A me non ride
l’aprico margo, e dell’eterea porta
il mattutino albor; me non il canto
de’ colorati augelli, e non de’ faggi
il murmure saluta
(vv. 27-31)

En este tenor, ni la belleza ni la presencia de estos cuerpos celestes alivian el sentir de la poeta; estas características permanecen en un espacio aislado; tampoco se ven afectados por la tiranía del

⁴⁷ Véanse las notas de Niccolò Garbo y Cesare Garboli a los versos 41 a 44 de este canto en Leopardi, 2016, p. 67. Asimismo, Citati (2018, p. 117) hace esta misma consideración al apuntar que este cambio de visión con respecto a los cuerpos celestes se divide, en específico con el satélite terrestre, a que existe una “luna antigua” y una “moderna”; aquélla relacionada con la Venus de Chipre no se trata de una construcción ilusoria, sino de “la giusta fede degli uomini antichi”, en la que incluso el autor observa “un rapporto erotico tra la luna e gli uomini”.

tiempo. Regularmente, en los cantos leopardianos se encuentra una sensación de omnipresencia de la Luna, de las constelaciones y del Sol, éstos aparecen ahí, pendientes en su mundo, para constatar su eternidad y la brevedad del tiempo humano. Sin embargo, existe un cambio en la situación de la voz poética con respecto a la contemplación de la naturaleza: como se vio en “L’infinito”, el monte Tabor era el sitio desde el cual el poeta creaba los espacios interminables, los sobrehumanos silencios y la profundísima quietud; en “Alla luna”, en cambio, es el lugar en el que corrobora su propia angustia (“or volge l’anno [...] io venia pien d’angoscia a rimirarti [...] / che travagliosa / era mia vita: ed è, né cangia stile”, vv. 2-3 y 8-9). Mientras, el satélite es descrito en su sitial eterno mediante verbos imperfectos (“e tu *pendevi* allor su quella selva [...] / il tuo volto *apparia*”, vv. 4 y 8), sin mostrar reacción alguna con respecto a la vida del poeta. La Luna toma su lugar como un satélite atemporal y sordo ante el dolor humano; de este talante es la *natura matrigna* que deja a la especie humana sola en su propia angustia. Este hecho se verificará en el “Canto notturno di un pastore errante dell’Asia”, compuesto el mismo año que “Le ricordanze” y colocado justo después de éste en la edición final de los *Canti*. Landi resume el papel lunar en el canto sobre el pastor leopardiano:

La luna, in effetti, con la sua assorta imperturbabilità, dall’origine e dalla nascita del mondo, osserva morire le cose dell’esistenza umana e l’affannarsi dei viventi di ogni luogo e di ogni tempo e, sempre dall’origine e dalla nascita del mondo, ascolta le trepidanti domande degli uomini con il suo assoluto e impassibile silenzio. (2017, p. 215)

Es éste el tenor, entonces, en que los cuerpos celestes aparecen, a partir de este punto, en los *Canti*; es clara la evolución que toma el pensamiento leopardiano con respecto a dichos elementos, los cuales dejan de ser compañeros y se convierten en testigos, ello da muestra del cambio de visión del poeta de Recanati; sin embargo, no dejan de tener una significación trascendental para el autor, pues mediante el contraste no solo reflejan lo inalcanzable de los

anhelos humanos, también representan la inmutabilidad de una naturaleza indiferente, aun más indiferente que la terrenal, de la cual queda una naturaleza *matrigna*.⁴⁸

No obstante, la noche representa el momento confesional de la voz poética: el silencio y la aparente quietud del mundo generan el remanso propicio para la develación de las verdades antes expuestas. Citati recalca el especial afecto por el poeta hacia estos elementos:

Dopo la morte del sole, egli [Leopardi] aveva costruito il mondo della luna e dei riflessi, l'unico che restasse all'uomo moderno; ed era possibile che questo mondo scomparisse, sia pure in sogno, come più tardi scomparve nelle sue poesie. Era un'eventualità terribile: se cadeva la luna, non restava più niente. (2018, p. 116)

Es por ello que Leopardi prefiere las horas crepusculares, nocturnas o los preludios del alba para situarse de frente a los lugares de su poesía; son por demás poéticos estos momentos fronterizos entre la oscuridad y la claridad de la luz de luna que ilumina parcialmente los espacios cuyas formas totales se recubren de sombras, pues, como se ha mencionado, la sensación de lo inacabado o indefinido es la condición irrenunciable de la poesía. Asimismo, la edad poética es la juventud, donde el camino que esta edad recorre es el de las formas vagas, anhelantes e indefinidas de la esperanza.

En “Alla luna”, el satélite es el centro de luz que da forma al terrenal espacio nocturno. Los claroscuros que por efecto de los argénteos rayos se trazan en campos y aguas son la diversidad que la juventud encuentra en su camino. Después, cuando tras los montes se pone antes del alba, esta *oscuridad* que deja la caída lunar es la metaforización de la orfandad en que la juventud queda

⁴⁸ *Matrigna* o “madrstra”, como podría traducirse, es como califica Leopardi a tal entidad indiferente en el verso 125 de “La ginestra”, obra concluyente en los *Canti* (“madre è di parto e di voler matrigna”). Sobre esta concepción moderna de la naturaleza, que a efectos de entenderla en el contexto de la poesía leopardiana se puede relacionar con una maquinaria que ha traído a sus creaturas a un ciclo interminable de nacimiento y muerte (establecido claramente en el “Dialogo della Natura e di un islandese” de las *Operette morali*), impasible ante el atroz sufrimiento de las especies, Arthur Schopenhauer, filósofo contemporáneo del poeta de Recanati, al extraer una serie de comentarios sobre Oriente y el budismo, define la esencia de la naturaleza moderna en la misma tónica leopardiana: “este mundo no podía ser la obra de un ser infinitamente bueno, más bien sería la de un demonio que dio vida a las criaturas para recrearse la vista ante sus tormentos”. (2011, p. 15)

al morir las esperanzas. La falta de guía se traduce en el sinsentido de la existencia al llegar la vejez que pierde la luz por seguir (“Abbandonata, oscura / resta la vita. In lei porgendo il guardo, / cerca il confuso viatore invano [...] / meta o ragione”, vv. 27-29 y 31). La vaguedad es sustituida por la regularidad y por la certeza de encontrar un destino común, es decir, el decreto “che sentenza ogni animale a morte” (v. 40), pero, antes, por obra de una voluntad superior (“D’intelletti immortali”, v. 44), el ser humano encuentra en la vejez la esperanza extinta y el cruel castigo de tener un “incolume desio” y “secche le fonti del piacer” (vv. 48-49). El alba, es decir, la claridad y la iluminación de los espacios, está asegurada para esta naturaleza cuya vida se repite en ciclos milenarios; no así para el mundo de los seres humanos y demás especies, puesto que su caducidad no promete otros ocasos con sus albas.

En el contraste que el anterior canto propone entre la vida humana y la celeste es señalada, como una circunstancia irremediable, la aparente eternidad del cielo. Esto quiere decir que el tiempo es la herida más profunda de la existencia mundana, pero es, también, la forma de aprehender lo circundante. La demarcación temporal no existe en sino como invención, por ello, es factible desaparecerlo en los cuerpos cuya edad supera ilimitadamente los parámetros humanos: “il tempo è soltanto «una cosa» o un «accidente delle cose» e «di questa esistenza» o, ancora meglio, è «una nostra idea, una parola» a cui tendiamo ad attribuire un concetto astratto e fondamentalmente inesistente in natura”. (Landi, 2017, p. 189) Por ende, los cuerpos celestes permanecen sin cambio alguno, lo que cambia es el contemplador. Con ello no quiere decir que el universo no tenga una edad, puesto que el mismo Leopardi descarta la existencia de la infinitud, como se vio anteriormente, lo que sucede es que estas edades no pueden ser concebidas sino mediante especulaciones, por lo que el rebase del tiempo celeste con respecto al de la vida humana, en el poema, se traduce en la eternidad de la Luna y los demás astros.

Es así que, al despojarse de estos elementos espacio-temporales que constriñen a la naturaleza material, los cuerpos celestes también son enunciados mediante adjetivos que denotan infinitud. El inicio de “Le ricordanze” es claro al respecto:

*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. Cursivas mías)*

La voz poética inicia el canto con la palabra *vago*, que en italiano posee tres significados: incierto o errante, atrayente por su cualidad de bello y, por último, deseoso. Como se ha visto, a esta constelación (la Osa mayor) pueden atribuírsele, en estos versos, las primeras dos adjetivaciones; asimismo, el participio presente *scintillanti* la despoja de cualquier determinación temporal. Al contrario, la voz poética resume gran parte de su vida en estos seis versos: se intuye un viaje cuyo retorno el poeta no tenía en cuenta (“non credea / tornare ancor...”), lo cual guarda una relación directa con la vida de Leopardi.

En 1828, termina el largo periplo en el que se cuentan Florencia, lugar donde estrecha grandes amistades,⁴⁹ Pisa, cuyo clima le aminora los malestares físicos que le aquejan desde hace varios años, y Nápoles. Sin embargo, las dificultades económicas le impiden vivir fuera de Recanati, lugar al que vuelve a su pesar. Se puede afirmar que Leopardi alimenta el desencanto del mundo a partir, primero, del ambiente retrógrada y asfixiante del Estado Pontificio, inmerso en una sociedad aún con rasgos feudales, conservadora y subyugada al clero y la aristocracia,

⁴⁹ La estancia en Florencia significó un punto de encuentro de gran importancia para el poeta, puesto que ahí conoce a los miembros de la revista *Antologia*, Giampietro Vieusseux y Gino Capponi. Asimismo, frecuenta el centro de reunión de los artistas de la época: el gabinete Vieusseux. De la estrecha amistad con tales personajes como breve páramo en medio de la triste dolencia de la vida, el poeta da cuenta en la dedicatoria *Agli amici suoi di Toscana*, de la edición florentina de los *Canti* (1831).

adonde las ideas progresistas no llegaban a la misma velocidad que en otros lugares y países, y en segundo lugar, una vez que se encuentra de frente al mundo moderno,⁵⁰ no logra agregarse a esa forma de vida⁵¹ y, entonces, toda ilusión desaparece al encontrarse con la frivolidad de las personas y el culto ciego por los avances científicos y técnicos, amén de las críticas que en su contra surgen por parte de ciertos intelectuales de la época.⁵²

La voz poética regresa con la pesada carga de la experiencia recogida por el contacto con la sociedad, para encontrar refugio en un sitio tan íntimo y al mismo tiempo tan indiferente del dolor; retorna al paterno techo para admirar las eternas luces del cielo. Ahora, la constelación vuelve a ser testigo del recuerdo que despierta en la voz poética, el cual se ilumina con la luz nocturna: “Quante immagini un tempo, e quante fole / creommi nel pensier l’aspetto vostro / e

⁵⁰ Sobre este retrato de desilusión, véase la introducción de Paolo Ruffilli a las *Operette morali* (Leopardi, 2011, pp. VII y XIII).

⁵¹ Su epistolario deja constancia muy rica de la experiencia romana. Un ejemplo de la impresión sobre las ciudades grandes se encuentra en una carta al hermano Carlo, donde Leopardi menciona: “In una grande città l’uomo vive senza nessunissimo rapporto a quello che lo circonda, perché la sfera è così grande, che l’individuo non la può riempire, non la può sentire intorno a sé [...]. Da questo potete congetturare quanto maggiore e più terribile sia la noia che si prova in una grande città, di quella che si prova nelle città piccole”. (2005, p. 1225)

⁵² Esto se observa en varias obras como *I nuovi credenti* (c. 1835), sátira contra la sociedad e intelectualidad napolitanas en donde se responde a las críticas sobre su pesimismo y, sobre todo, a su anti espiritualismo; también, en los *Paralipomeni della Batracomiomachia* (1831) poema de ocho cantos en octavas reales donde se continúan los hechos narrados por la *Batracomiomachia*, pero aludiendo a los movimientos del periodo del Resurgimiento (1821-1831), con especial énfasis en lo sucedido en Nápoles, y en la “Palinodia al marchese Gino Capponi” (1835). Sobre esta última, cabe citar los siguientes versos donde se insertan elementos de esa detestada cotidianidad ensalzados irónicamente mediante una construcción que recuerda sus cantos patrióticos; pero, ahora, las grandes batallas que marcarán la Historia se dan en el campo de las cafeterías:

Al fin 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 rifulse
agli occhi miei la giornaliera luce
delle gazzette.
(vv. 13-20)

delle luci a voi compagne!”. (vv. 7-9) Este espacio celeste de repente se une al campo terrenal de la naturaleza para enmarcar el lugar de los recuerdos. La voz poética recuerda cuando, callado, miraba el cielo y escuchaba el canto de la rana; (vv. 10-13) el lejano mar y los montes le inspiraban “dolci sogni”, anhelando un viaje hacia arcanos mundos. (vv. 20-23) En este sentido, las *sensaciones* al contemplar la naturaleza tanto del cielo como aquella circundante eran de una felicidad futura; en cambio, en el presente, predomina el dulzor amargo del recuerdo. Y esta desazón es propiciada, en parte, por el elemento físico de la casa y sus muros, amén de los vecinos que circundan estos lugares. A éstos, el poeta dedica una buena parte de las siguientes estrofas.

III.2.2. “Questo albergo ove abitai fanciullo”: el sitio de los recuerdos

En este canto, recordar es un proceso de memorización no como repaso de imágenes⁵³ impresas en la mente que ayudan a reconocer los objetos observados o los sonidos escuchados, es decir, no se trata de una “memoria-hábito”,⁵⁴ sino que se da un proceso de percepción⁵⁵ que actúa sobre

⁵³ Esta acepción de imagen es como Bergson la concibe, es decir, lo que el sentido común percibe como materia. (2006, pp. 25 y 26)

⁵⁴ Henri Bergson, en *Materia y memoria*, reconoce dos tipos de memoria: en una lección, por ejemplo, se encuentra la memoria que, mediante repeticiones, fija determinada información y la convierte en hábito, es decir, en un impulso inalterable del cuerpo que “no lleva sobre sí ninguna marca que traicione sus orígenes y la archive en el pasado”, y otra que *recuerda* cada una de las lecciones donde se dieron dichos ejercicios, las representa, las reúne y las ordena a guisa de acontecimientos de la vida que se pueden acortar o alargar sin alterar lo que se aprendió o se puede abarcar en su totalidad; se trata de una memoria que *imagina*. (2006, pp. 91-94) Esta división entre la imagen “pura”, el dato, en el recuerdo, y la imaginación es también un asunto tratado en *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido* de Ricoeur. El filósofo francés señala que la memoria “asume y desea la labor [...] de ser fiel y exacta”, mientras que la imaginación “tiende a situarse espontáneamente en el ámbito de la ficción, de lo irreal, de lo virtual o de lo posible”. (1999, pp. 29 y 30) Dado que Leopardi no pretende engañar el intelecto, puesto que él mismo afirma en su *Discurso* que esa no es la tarea del arte, no se puede tener una aplicación completamente fiel de estos procesos memorísticos en el arte poética; sin embargo, es posible reconocer en “Le ricordanze” un ejercicio de memoria en el que se encuentran, por un lado, las experiencias dolorosas y, por otro, los momentos en los que, por el contacto con la naturaleza, se desea el infinito, y en ese anhelo actúa la imaginación, aunque ambos elementos se encuentran entremezclados, por lo cual, de acuerdo con el poeta de Recanati, se produce el efecto poético,.

⁵⁵ La percepción es, a grandes rasgos, la articulación entre el espíritu y la materia, la cual hace que el cuerpo actúe en consecuencia, movido por los estímulos externos. (Xirau, 2009, p. 420)

dicha realidad, lo que significa que la voz poética reconstruye los lugares que la rodean a partir de las sensaciones que los mismos evocan. El ambiente exterior, dominado por la vasta naturaleza, distiende los sentidos y propicia la fantasía; en una relación parecida a lo que sucede en “L’infinito”, la voz poética se pierde en la extensión de sonidos y la vista nocturna:

tacito, seduto in verde zolla,
delle sere io solea passar gran parte
mirando il cielo, ed *ascoltando* il canto
della rana *rimota* alla campagna!
[...]. E che pensieri *immensi*,
che dolci sogni mi spirò la vista
di quel *lontano mar*, quei monti azzurri
che di qua scopro, e che varcare un giorno
io mi *pensava*, arcani mondi, arcana
felicità *fingendo* al viver mio!
(vv. 10-13 y 19-24. Cursivas mías)

En estos versos se observa la juventud soñante que describe una inmensa vida interior; el uso de gerundios suspende la escena, por lo cual, al contemplar las imágenes trazadas, se nota la intención poética de trascender el tiempo, pues el placer no puede determinarse en los días u horas *mirando* el cielo nocturno o *escuchando* el canto de la rana, esas noches se agrupan en la memoria indistintamente y todas se unen en una sola imagen. Las fronteras allende el mar y los montes estimulan la imaginación que recrea el viaje hacia arcanos mundos y hacia una felicidad anhelada. Estos recuerdos reflejan la experiencia subjetiva como proyección de la historia de la humanidad. En los versos citados están contenidos esos primeros días de deseo que Leopardi describe en la “Storia del genere umano”; lo anterior, porque el pasado siempre se encuentra abierto a diferentes lecturas con respecto al presente; de este modo, ya sea el pasado mitológico o esa antigüedad clásica que refiere en el *Discorso*, ambos espacios temporales sirven de narrativas que explican el origen de la infelicidad de los seres humanos en general, como se vio en la mencionada “Storia” o, como se observa en este poema, a partir de una experiencia subjetiva. Ahora bien, en lo que

respecta al tiempo *interior*, este se modula a partir de diferentes elementos: la *uniformidad*, el sufrimiento y el pasado, mismos que es necesario mencionar.

La uniformidad es resultado del tedio vital y produce infelicidad, se contrapone a la felicidad de lo variable, de lo que *no* se encuentra delimitado. Volviendo a la “Storia del genere umano”, el sufrimiento se da porque los habitantes del mundo agotaron su placer al haber llegado a los confines de la realidad; las montañas y los mares que separaron a unos de otros es la explicación mitológica sobre una de las formas que los dioses encontraron para mitigar este mal. En un pasaje del *Zibaldone*, se lee: “L’uniformità è certa cagione di noia. L’uniformità è noia, e la noia uniformità. D’uniformità vi sono moltissime specie. [...] V’è la continuità di tale o tal piacere, la qual continuità è uniformità, e perciò noia ancor essa”. (Leopardi, 2010, p. 802 [2599]) Esta monotonía es el fruto de la percepción de quien ha unido las imágenes monocromáticas de la vida en un espacio que, al igual que la contemplación de la naturaleza, no se cuenta en horas, días o años, sino en la consecución de experiencias de vacío o de dolor; en “Le ricordanze”, al hablar de este sufrimiento, los paisajes cambian. Así como en los primeros versos se nota una naturaleza celeste inconmensurable y un ambiente desbordante en sensaciones para la voz poética, también, desde el final de la primera estrofa, se acude al recuerdo del sufrimiento, el cual coincide con el descenso al mundo terrenal, es decir, la remembranza pasa de la contemplación de la cúpula celeste al encierro del “natio borgo selvaggio”:

ignaro del mio fato, e quante volte
questa mia vita dolorosa e nuda
volentier con la morte avrei cangiato.

Né mi diceva il cor che l’età verde
sarei dannato a consumare in questo
natio borgo selvaggio
(vv. 25-30)

La uniformidad comienza a aparecer desde el vacío que siente la voz poética al consumir su existencia en ese lugar poblado de gente “zotica, vil” (v. 31), a quien “dottrina e saper” resultan “argomento di riso e di trastullo” (v. 32); la consecuencia del deseo de conocimiento se muestra aquí no como el sufrimiento por haber descubierto los límites de la realidad, sino en el aislamiento y la soledad, producto de la convivencia con gente cuyos intereses son opuestos a los de quien nutre el intelecto. Este sentir ya había sido explorado en el “Dialogo della Natura e di un anima”, cuando la Naturaleza sentencia que los hombres perseguirán con la envidia, el desprecio o desinterés a las almas excelsas. (2011, p. 68)

Hasta aquí, la magnificencia del canto radica en la composición de una biografía del dolor humano a partir de la reconstrucción memorística de una infancia que evoca acontecimientos efectivamente vividos, mismos que se sitúan muy cerca de la vida íntima del poeta, y otros que representan la infinitud propia de la poesía; todo ello acumula la historia del edénico despertar de la juventud que pasa por el “pecado” del conocimiento tanto en el sentido de una razón que empequeñece el mundo como en el aislamiento que sufre una sensibilidad particular, ávida de saber. Una buena parte de esta composición se dedica a transmitir la pesadumbre del lugar natal a partir de la creación de una atmósfera de encierro y en un cambio gramatical con respecto a los primeros versos, pues en la segunda estrofa predomina el uso del presente y de adverbios que acercan dichos sitios a la voz poética (*qui*):

Qui passo gli anni, abbandonato, occulto,
senz'amor, senza vita; ed aspro a forza
tra lo stuol de' malevoli divengo
qui di pietà mi spoglio e di virtudi,
e sprezzator degli uomini mi rendo,
per la greggia ch'ho appresso
(vv. 38-43)

El pasado desaparece y cede ante el acontecer cotidiano. El presente, que por ser tal pierde toda maravilla metafísica, es, en realidad, la *continuidad* de un tiempo enorme y de dolor constante, sentido así por la uniformidad antes mencionada: pasado y presente son un mismo cúmulo de imágenes unidas en torno a la vil existencia que hereda el sufrimiento de cada día; no importa el ayer, el futuro o el presente; en realidad, toda esa pérdida, ese abandono y esa muerte son el corolario de la vida de la voz poética. Al respecto, Bruno Biral (1992) comenta: “il poeta non si trasferisce nel passato, ma questo rifluisce fino a lui, coinvolge e riassorbe il presente costituendo un unico tempo indistinto” (p. 222); no obstante, se mantiene la distinción entre ese pasado *imaginado* que insufla vida, el futuro dado en la esperanza y el tiempo puramente materialista, es decir, el del contacto directo con la realidad, el cual es justo el que se anuncia en la parte recién citada del canto.

La voz poética aborda la pérdida de su juventud y la vuelve presente; no la describe como un hecho pasado, no *perdió* esa juventud, lo que sucede es la evocación de ese sufrimiento. La poesía difumina las fronteras de los acontecimientos, pero, a la vez, reconstruye su propia historia: en la primera estrofa, el pasado es aquella virtud de interactuar con la Naturaleza y crear imágenes de arcanos mundos; en la segunda, reina el presente porque es la representación de lo uniforme, del vacío y de la muerte continua; así, el tiempo está determinado por dos principales sensaciones: el placer es siempre pasado o futuro (como las esperanzas), el dolor es siempre presente (Leopardi, 2010, p. 979 [3745]):

[...] e intanto vola
il caro tempo giovanil; più caro
che la fama e l'allor, più che la pura
luce del giorno, e lo spirar: ti perdo
senza un diletto, inutilmente, in questo
soggiorno disumano, intra gli affanni,
o dell'arida vita unico fiore
(vv. 43-49. Cursivas mías)

Es de resaltar cómo la voz poética pondera la juventud por encima de la “fama e l’allor”, pues sabe que es la etapa más fecunda en cuanto a las fantasías que hacen conocer el mundo antes de que el velo que la visión infantil caiga y exponga la verdad existente en ese mundo. Por otra parte, la imagen de la flor y el desierto es una anticipación de lo que determinará en “La ginestra” el símbolo de la virtud humana ante el implacable destino, pero, aquí, sirve de poético contraste entre el vacío del mundo y las ambiciones, amores y deseos juveniles.

En la siguiente estrofa entra con mayor fuerza esta luz sobre lo perdido *para siempre* y sobre el presente *constante* del dolor. Sin embargo, a diferencia de los versos anteriores, en éstos la relación entre los lugares y la experiencia recordada no desatan imágenes dolorosas, sino que se presentan como sitios que reviven las sensaciones pasadas en la voz poética. El sonido “dell’ora / dalla torre del borgo” (vv. 50-51) entra en el poema como el emisario de una infancia perdida. Leopardi fija con precisión los elementos cuya naturaleza indefinida propician el vuelo de la imaginativa creación del recuerdo poético. En el primer verso de esta segunda estrofa, el vínculo entre ese pasado poético y el presente que lo despierta se observa a partir del viento que no solo trae consigo el sonido del reloj de la Torre de Recanati, sino que se trata de una epifanía que devela la infancia recuperada, la cual vuelve sin mostrar la experiencia del conocimiento adulto, es decir, la voz poética se coloca de nuevo en esa etapa irracional donde, por ejemplo, la oscuridad provocaba “assidui terrori”, esos terrores inexplicables que en la atmósfera del mundo infantil son posibles y reales:

Viene il vento recando il suon dell’ora
dalla torre del borgo. Era conforto
questo suon, mi rimembra, alle mie notti,
quando, fanciullo, nella buia stanza,
per assidui terrori io vigilava,
sospirando il mattin.
(vv. 50-55)

En la recuperación de ese pasado vuelto presente por arte de la memoria y la imaginación, el entorno que se observa tiene una carga particular, la misma que vuelve a dichos sitios y objetos imágenes poéticas:

Qui non è cosa
ch'io vegga o senta, onda un'immagin dentro
non torni, e un dolce rimembrar non sorga.
(vv. 50-57)

Al respecto, Citati (2018) relaciona esta percepción infantil con la sensación de infinitud que es parte esencial de la poesía leopardiana, la cual vuelve poética la realidad; es decir, el mundo *per se* no es poético ni ofrece mayores sensaciones que las que la experiencia propiamente humana (la *percepción bergsoniana*), y particularmente, una mirada pueril, les confiere en el momento en que se viven y cuando, en la adultez, se recuerdan:

Quando il bambino vede una campagna, una pittura, un'immagine, o sente un suono, un racconto, una favola, il suo piacere è sempre vago o indefinito: l'idea che le visioni destano in lui è sempre indeterminata e senza limiti; i minimi oggetti riempiono l'anima d'infinito e si perdono nel vago. Quando diventiamo adulti, il nostro piacere si determina, si circoscrive, si limita. E se proviamo ancora, nel resto della vita, immagini e sensazione indefinite, per la massima parte non derivano direttamente dalle cose, ma sono ricordanze, ripetizioni, ripercussioni, riflessi di ricordi infantili. (p. 330)

Lo anteriormente citado resume las ideas leopardianas al respecto. En el *Zibaldone*, el poeta expone:

Da fanciulli, se una veduta, una campagna, una pittura, un suono ec. un racconto, una descrizione, una favola, un'immagine poetica, un sogno, ci piace e ci diletta, quel piacere e quel diletto è sempre vago e indefinito. [...] Da grandi [...] proveremo un piacere, ma non sarà più simile in nessun modo all'infinito, o certo non sarà così intensamente, sensibilmente, durevolmente ed essenzialmente vago e indeterminato. Il piacere di quella sensazione si determina subito e si circoscrive [...], osservate che forse la massima parte delle immagini e sensazioni indefinite che noi proviamo pure dopo la fanciullezza e nel resto della vita, non sono altro che una rimembranza della fanciullezza, si riferiscono a lei, dipendono e derivano da lei, sono come un influsso e una conseguenza di lei; [...] se non fossimo stati fanciulli, tali quali siamo ora, saremmo privi della massima parte di quelle poche sensazioni indefinite che ci restano, giacchè le proviamo se non rispetto e in virtù della fanciullezza. (2011, pp. 299 y 300 [514-517])

Es por ello que el acto de recordar y, en consecuencia, el sentir el regreso de esas imágenes y sensaciones, es “Dolce per se” (v. 58); sin embargo, la conciencia de la fugacidad de esos momentos y el encarcelamiento de la vida presente, una vez que han muerto las esperanzas, arrastran a la voz poética a un presente indeseable, por lo que, en este caso, el pensamiento de un pasado doloroso no es lo que entraña dolor, sino el reconocer la pérdida que lo ha ocasionado: “il pensier del presente, un van desio / del passato, ancor tristo, e il dire: io fui”. (vv. 59-60)

Los versos siguientes observan el entorno desde dos perspectivas: por un lado, la de la conciencia del presente, racional, de los propios límites de una condición insufrible, y por otra, recuerda esos mismos lugares y objetos cuando aún se descubrían en una dimensión dada por la fantasía. En la estrofa se observan las imágenes de aquel niño figurando sueños en el escenario de la naturaleza (“Quella loggia colà, volta agli estremi / raggi del dì”, vv. 61-62), o entre los muros de la casa paterna, donde cobraban vida los animales ahí dibujados (“queste dipinte mura, / quei figurati armenti”, vv. 62-63). En esta presentación, los lugares son las huellas que contienen tanto el tiempo histórico, del devenir, como el tiempo que fluye en recuerdos y que no se constata en periodos sino, como ya se ha dicho, en sensaciones. En este caso, se confirma a partir de una vida respirante de un ambiente que promete un futuro construido a base de esperanzas (“allor che al fianco / m’era, parlando, il mio possente errore sempre, ov’io fossi”, vv. 65-67). En este sentido, el tiempo humano, y específicamente el de la voz poética, es el que se divide en dos: en un pasado enriquecido por la infancia y en un presente, la adultez, dada por la conciencia y la infelicidad. Pero no es así para los lugares observados, éstos, a partir de la percepción del poeta, son indeterminados en el tiempo; por ejemplo, en el verso 67, menciona: “In queste sale *antiche*” (cursivas mías), las cuales, si bien están circunscritas al espacio cercano y carcelario de la casa Leopardi, cobran una nueva dimensión temporal, pues parecen no tener edad desde la visión del

poeta; en dichas salas, sede de los estudios arduos del niño y del joven que llevaron al autor de los cantos a una ruina emocional y física, también fueron testigos de la dulce apariencia del “acerbo, indegno *mistero delle cose*” (vv. 70-72). ¿Qué es ese misterio? Es el descubrimiento de la contingencia, es decir, de la falta de un “primo ed universale principio delle cose” (Leopardi, 2010, p. 484 [1341]); es la destrucción del innatismo (en este sentido, el poeta se muestra más cercano al pensamiento ilustrado) y la constatación de que “Il ‘puro fatto reale’ non può essere ricondotto ad una dimensione preesistente, che ne sia il ‘principio’: le cose sono un ‘puro fatto’ senza perché”. (Severino, 2018, p. 33) He aquí el *nulla* leopardiano, el de la materialidad sin causa primordial que la obligue a existir y que sin embargo no puede ser conocida en esencia sino solo a partir de sus distintas representaciones (las *cosas*). En la infancia perdida del poeta, dicha nulidad se esconde bajo la superficie del mundo, sin ser explorada, y en esa belleza aparente se recrea la imaginación pueril y poética.

Una vez que se ha establecido esta nada emergente en ilusiones, el poema da un giro a esa consciencia de la pérdida antes mencionada: declara la vitalidad poética al señalar las esperanzas (vacías, pues se ha visto que el “*mistero delle cose*” se esconde tras los simulacros de felicidad) como refugio de la voz poética:

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,
obbliviarvi non so.
(vv. 77-80. *Cursivas mías*)

Las esperanzas permanecen más allá de las transformaciones del pensamiento o de los afectos. Esta idea es uno de los puntos nodales en la separación entre la realidad y el sentimiento, entre la voluntad y el destino. En los versos antes citados se acumula todo el sentido que Leopardi confiere al arte en contraste con la filosofía, entendida por él como el conocimiento racional de la realidad.

Si se recuerda el *Discorso di un italiano*, el autor habla, en un principio, del *diletto* como único fin del arte, pues este placer adquiere una dimensión más profunda, ya que no solo es el placer, es una *necesidad* de refugio ante el desierto de la vida. Si bien Leopardi niega cualquier salvación teológica o metafísica, no soslaya la capacidad de encontrar en la poesía, aun cuando ésta exponga recuerdos dolorosos, los cuales son dulces en sí mismos, la voluntad de vida que se apaga en la experiencia fuera del arte, en la existencia simple, porque la voz poética sabe que “non ha la vita un frutto, / inutile miseria” (vv. 83-84); así, la poesía, y con ella los recuerdos poéticos, escapa a la nulidad declarada anteriormente: “Tutto ciò che esiste è l’illusione d’esistere —l’illusione di non essere un nulla. L’arte e la poesia non sono negazione della volontà di vivere, ma la sua forma più alta e potente; non allontanano da essa, ma formano il suo ‘ultimo quasi rifugio’”. (Severino, 2018, p. 343) El poeta declara la omnipotencia de los recuerdos incluso por encima de las esperanzas: la supremacía del pasado y su evocación poética son alimento al llegar la hora extrema: “quando la terra / mi fia straniera valle, e dal mio sguardo / fuggirà l’avvenir; di voi [mie speranze antiche] per certo / risovverrammi”. (vv. 97-100)

En la sexta estrofa se refuerza esta necesidad del recuerdo: “Chi rimembrar può senza sospiri”. (v. 119) Hay que señalar el significado que tiene el verbo “rimembrar”. En el *Lessico leopardiano*, el cual es un análisis semántico de la terminología recurrente en el *corpus* de la obra del poeta de Recanati, acuciosamente preparado por Franco D’Intino, Novella Bellucci y Stefano Gensini, se apunta, respecto del contexto de la utilización de la voz ‘rimembranza/ricordanza’, “l’impiego contestuale di tessere lessicali che designano un rimpianto tanto più irrisarcibile quanto più alimentato dalla conoscenza del vero”. (Bellucci, D’Intino y Stefano Gensini, 2014) De esta forma, las *ricordanze* anuncian un preludio doloroso ante la juventud perdida.⁵⁶ No obstante, en

⁵⁶ Hay que distinguir la *rimembranza* de la simple memoria al momento de hablar específicamente del caso leopardiano. Para el poeta, la rimembranza es el acto mediante el cual los recuerdos se reincorporan en un estado

relación con la “memoria”, este mismo prontuario anota que ésta se relaciona con la “attenzione”, por lo que, en su definición, se encuentra implícitamente un origen sensorial. Más adelante, concurre esta voz con los sustantivos “esercizio”, “senso”, “mente”, “linguaggio”, etc., lo que además de reafirmar el sentido sensorial del término, también implica un elemento artístico: la memoria es la recreación ilusoria, en sentido leopardiano, de una experiencia vivida: “Il ricordare si può dunque configurare come esperienza di per sé gratificante e piacevole”. (2014, p. 135) Por ello, siempre en la distancia temporal y en la reconstrucción psíquica se encuentra el placer pleno en ilusiones, de días inenarrables (he aquí otro elemento vago y poético): “o primo entrar di giovinezza, o giorni / vezzosi, inenarrabili, allor quando / al rapito mortal primieramente / sorridon le donzelle” (vv.120-123). Esta infancia nutre con la imaginación el paisaje contemplado, mismo que permanece ahí, resguardando las sensaciones que el recuerdo pretenda rescatar y revivir. Así como estos días pasados fueron y son felices al recordarlos, también son fugaces: “a somigliar d’un lampo / son dileguati”. (vv. 131 y 132) El poema regresa a la edad pueril, en la que la imagen central de Nerina condensa el principio y fin de un tiempo, y su retorno también es cristalización poética del uso de la memoria.

III.2.3. Nerina: imaginación y juventud rescatada

Como se ha visto con Silvia, en las figuras femeninas se distingue una división entre las mujeres reales en la vida de Leopardi, las cuales han sido retomadas o mencionadas en su epistolario o el *Zibaldone*, y aquéllas que corresponden a idealizaciones, figuras poéticas o personajes histórico-

poético, aumentan su naturaleza y le otorgan la sensación de infinitud; la memoria es simplemente, como lo anuncia en el *Zibaldone*, “virtù imitativa”, es decir, propia de la acción de replicar los momentos vividos cotidianamente; la memoria es la mina de la que la imaginación sustrae la representación de elementos recordados mediante la “assuefazione”, es decir, el hábito de la convivencia con dichas acciones, momentos u objetos (*vid.* Leopardi, 2010, p. 498 y 499 [1383 y 1384]).

literarios (es el caso de María Antonietta, figura central de una tragedia homónima que nunca llegó a concluirse). De cada uno de estos grupos existe una diferencia en la visión del autor; por ejemplo, en el *Diario del primo amore*, la presencia de Geltrude Cassi-Lazzari fue determinante en la composición de ese diario literario y del canto “Il primo amore”, aunque hay que destacar que en dicha obra prosística el resultado final no fue una descripción de esta musa sino un ensayo sobre el propio enamoramiento, por lo que los rastros biográficos en cuanto a la relación entre ambas personas quedan relegados a un último término, pues la figura femenina se puede reducir a un mero resorte lírico, a guisa de Beatriz o Laura, que impulsa el tejido poético de ambas obras leopardianas.⁵⁷ Este caso es similar en la imagen de Nerina.

En “Le ricordanze”, Nerina aparece de repente, una vez que la voz poética ha plasmado la clara visión de una juventud perdida al lanzar, en los versos finales de la sexta estrofa, la siguiente pregunta retórica: ¿quién no es libre de desventura si ha pasado, con el tiempo, “quella vaga stagion”, si “giovinezza [...] è spenta?” (vv. 134-135) La siguiente estrofa construye, de igual forma que en el verso inicial (“Vaghe stelle dell’Orsa”) y el número 77 (“O speranze, speranze; ameni inganni”) del canto, el vocativo de esta imagen: “O Nerina! e di te forse non odo / questi luoghi parlar? *caduta* forse / *dal mio pensier* sei tu?” (vv. 136-138. *Cursivas mías*)

La primera característica que refiere la presencia de ella es el sonido: la voz poética se pregunta por los lugares, si éstos *hablan* de esa mujer. En la prosopopeya se encuentran implícitos los sitios del recuerdo, de los que ella, como eco, emana en la memoria del amante. Asimismo, se halla un descenso de la altitud metafórica del pensamiento (“dal mio pensier”) a la “realidad”, es decir, el mundo que percibe la voz poética; ello se distingue a partir del verbo *cadere*, el cual, en

⁵⁷ Antonella Valoroso (2004, p. 98) destaca que poco importa saber si Geltrude Cassi fue o no el primer amor del poeta; lo que es nodal es la especulación minuciosa de la interioridad del autor, que resulta ser un “abito mentale” característico de Leopardi.

el sentido que le da el poema, evoca este llamado a los lugares donde se anida la memoria, aquéllos donde tuvo lugar la vida física de Nerina. Posteriormente aparece una palabra clave que bifurca la imaginación de la presencia memorística, se trata de la *ricordanza*: “Dove sei gita, / che qui sola di te la *ricordanza* / trovo, dolcezza mia?” (vv. 138 y 139) Como ya se ha visto, la *ricordanza* parte de una consciencia del pasado doloroso, pero, también, es una reconstrucción imaginativa. Para el poeta, el pasado es un cúmulo de experiencias que se engrandecen en el juego de la imaginación, ésta redimensiona los elementos que la memoria acoge y los pone al servicio de la poesía, a fin de colmar los placeres negados en la realidad efectiva. En este punto es posible destacar las palabras de Bachelard, quien, dedicado a explorar el alma de las imágenes poéticas y la manera en que se actúa en ellas desde la ensoñación,⁵⁸ observa la infancia como un núcleo donde aún reside el alma del poeta: “La memoria es un campo de ruinas psicológicas, un revoltijo de recuerdos. Toda nuestra infancia debe ser imaginada de nuevo. Al reimaginarla tendremos la suerte de volver a encontrarla en la propia vida de nuestras ensoñaciones de niño solitario”. (2019, p. 151) En Leopardi, dicha reimaginación se suscita desde la recreación poética. En el *Zibaldone*, como se ha apuntado, encontramos varias referencias a lo poético en su relación con la percepción indefinida del objeto que se observa bajo dicha mirada, es decir, lo que la poesía suscita es la sensación de infinidad que los sentidos han perdido desde la racionalidad. En esta relación entra el pasado: “quasi tutti i piaceri dell’immaginazione e del sentimento consistono in rimembranza. Che è come dire che stanno nel passato anzi che nel presente”. (Leopardi, 2010, p. 1161 [4413]) Volviendo al canto en cuestión, la ausencia de esta Nerina no sólo es inexistencia física, es también el vacío del mundo terrenal, el cual el poeta coloca con “T” mayúscula: se trata del mundo dado por sus

⁵⁸ Bachelard estudia la ensoñación “poética”, es decir, aquélla que descubre la realidad en un sentido más profundo, cuando se encuentran despiertos los sentidos en un descanso físico. (Bachelard, 2019, p. 17)

sentidos, es decir, ya no solo la casa paterna, sino todo el mundo de su vida presente padece la ausencia de la musa:

Più non ti vede
questa *Terra* natal: quella finestra,
ond'eri usata favellarmi, ed onde
mesto riluce delle stelle il raggio,
è deserta.
(vv. 140-144. *Cursivas mías*)

Hasta ahora, no se encuentra en estos versos algún elemento reconocible de una mujer que materialmente haya existido en esa realidad fuera del poema; lo que se observa es la constatación de una pérdida que bajo el nombre de una ninfa marina o de un personaje de la *Aminta* de Tasso, autor caro al poeta de Recanati, se hace presente. En los siguientes versos, se refuerza la idea de cómo el destino de Nerina refleja el de quienes abandonan el páramo de la juventud idealizada, mientras que a otros toca en suerte habitar dichos sitios:

Ove sei, che più non odo
la tua voce sonar, siccome un giorno,
quando soleva ogni lontano accento
del labbro tuo, ch'a me giungesse, il volto
scolorarmi? Altro tempo. I giorni tuoi
furo, mio dolce amor. Passasti. Ad altri
il passar per la terra oggi è sortito,
e l'abitar questi odorati colli.
Ma rapida passasti; e come un sogno
Fu la tua vita.
(vv. 144-153)

En el nombre de Nerina se suele indicar que se esconde la presencia de Maria Belardinelli; sin embargo, como se ha señalado, la experiencia de la realidad, acentuada en el periplo de Recanati-Roma-Bolonia-Milán-Recanati,⁵⁹ ha impedido a Leopardi concretar las ilusiones en una

⁵⁹ Es de destacar la particular desilusión que Leopardi tuvo para con las mujeres en su llegada a Roma, esta confrontación con la realidad no solo se constata en un abandono del deseo del amor material, sino en una escisión definitiva entre la mujer real y la evocación poética. Al respecto, los análisis de Valoroso (2004, pp. 99-101 y 105), Gigliotti (2009, pp. 510-542) y De Sanctis (1969) desarrollan una idea precisa.

experiencia amorosa materialmente realizada, sino que, al contrario, el fracaso de los deseos no consumados enriquece la vida interior del poeta, por lo que no hay más placer que el de la imaginación que se contempla en lo indefinido, y éste se halla en una figura vaga e idealizada como Silvia o, más claramente, en “Alla sua Donna”. Si bien Nerina es una trasfiguración poética de una mujer que probablemente haya existido, en ella se evocan los propios recuerdos de la voz poética, es decir, aun cuando se trate de una imagen funérea que solo revive en el recuerdo, las remembranzas acumulan, en la fugaz imagen de esta musa, todo el sentido de la juventud idealmente vivida en un pasado cuasi edénico e imposible, fruto de una intensa imaginación que no solo reconcilia a la voz poética con el “natio borgo selvaggio” sino con la vida misma, aquella que le espera en el camino que por destino le toca recorrer:

Ahi Nerina! In cor mi regna
l'antico amor. Se a feste anco talvolta,
se a radunanze io movo, infra me stesso
dico: o Nerina, a radunanze, a feste
non ti acconci più, tu più non movi.
[...]
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. 157-161 y 169-173)

En el presente que tan impoético parece, esta Nerina acompaña al amante en la vía de la convivencia (*feste* y *radunanze*), aunque ella parezca la huella de la ausencia; se trata de un recuerdo que, como tal, es ausencia en el presente, reconforta al revivir en la memoria, es una idealización de una infancia y juventud que comunica con el poeta y su realidad: “hay comunicación entre un poeta de la infancia y su lector mediante la infancia que dura en nosotros. Esta infancia permanece como una *simpatía de apertura a la vida*, permitiéndonos comprender y amar a los niños como si fuésemos sus iguales en primera vida”. (Bachelard, 2019, p. 153. *Cursivas*)

mías) Si bien se han revisado los aspectos desolados de la realidad efectiva leopardiana, el recuerdo, más que la esperanza, desarrolla esta apertura de la que habla Bachelard, pues la voz poética conserva el “vago immaginar”, el corazón palpitante y la “rimembranza acerba” que anida en esos rincones y que impulsa al poeta a construir un camino futuro, mientras la naturaleza lo permite, para vivir del placer de los recuerdos poéticos, que, por ser tales, son producto de la imaginación. Es ésta la razón por la que Leopardi construye los versos que reconcilian la primera estación humana, la de los sueños infantiles y que se atisba en el *Discorso di un italiano*, con la etapa madura:

Ben mille volte
fortunato colui che la caduca
virtù del caro immaginar non perde
per volger d'anni.
("Al conte Carlo Pepoli", vv. 110-113)

A manera de conclusión

Giacomo Leopardi no solo construye un arte poética basado en la realidad, es decir, en la visión particular de esa realidad, también hace de la poesía una propia lente que revela lo esencial del mundo, aquello que se pierde en el curso de la ciencia, cuando no se mira más que desde los parámetros establecidos por el tiempo y el espacio. Con ello, el poeta de Recanati, siendo intelectualmente un materialista dieciochesco, tiene un espíritu romántico y antirracionalista, y su obra literaria es una gran respuesta a lo que la modernidad fue construyendo desde el Siglo de las Luces.

Esa postura inicia en el contexto de la controversia del Romanticismo contra el neoclasicismo. Ese es el punto de nacimiento intelectual de Leopardi, cuando participa en la polémica a partir de una defensa de la literatura clásica grecolatina, pero no a la usanza de sus contemporáneos, quienes observan el culmen del modelo literario en las obras de Homero, de Virgilio, Anacreonte, etc., sino en una toma de posición en la cual el artista debe descubrir el mundo *como si* se encontrara ante una inusitada maravilla, lo que se logra a través de la óptica de una infancia idealizada. Así, al volver a esos mundos arcanos, cuando sus elementos se empiezan a descubrir, el recuerdo que se tiene de esa etapa no solo es poético sino que se trata de la esencia misma del arte poética, porque Leopardi no solo recuerda la infancia, sino lo que esa infancia tiene de antiguo, como la edad mítica del hombre previo a la libertad, cuando el mundo es apreciado desde la pureza de la ingenuidad, entendida como la etapa prerracional.

Entendiendo el pasado no como el tiempo anterior al presente de la realidad efectiva, sino como la transfiguración imaginativa de lo que ha sido en la experiencia personal del poeta y, en un nivel más abstracto, en la propia humanidad, a la manera rousseauiana, donde existe una etapa precientífica, se pueden abordar los cantos leopardianos a fin de descubrir en ellos a la voz poética

que recorre ambos mundos de dicho pasado idealizado. A tal óptica se agrega una visión de la naturaleza que no trata de entenderla en parámetros racionales sino en una dimensión sensorial profunda del *yo*, misma que propicia una actividad más allá de la intelectual, pues su contemplación suscita la sensación de infinitud, que es uno de los elementos esenciales de la poesía, y donde el recuerdo ya no solo es el repaso de los acontecimientos ordenados cronológicamente en la memoria, es decir, no son simples datos que generan el conocimiento de un hecho, sino que dichos momentos se encuentran reconstruidos a partir de la imaginación; ello, en términos leopardianos, será la *rimembranza*, la cual surge desde una fuerza poética, o vital, que colma de significado los espacios del presente, ya sea en el retorno a los lugares recurrentes de la infancia o bien en el recuerdo de las personas ausentes, como es el caso de Nerina, quien es la imagen poética de la juventud perdida.

Sobre cómo la *rimembranza* es el eje de la transformación de un simple dato memorístico en la evocación poética que enriquece la memoria, Leopardi consigna en el *Zibaldone* que los lugares hacen recordar un lugar en el que ya se ha estado; para él, su centro siempre fue Recanati, el sitio que reconstruye en su memoria y en la poesía adondequiera que vaya. Nerina es una presencia similar, pues su ausencia es la huella de lo que en el presente ya no se encuentra más y que solo vive en el acto del recuerdo. Esto se expande hasta un nivel ontológico más profundo en el poeta italiano, pues, para él, el futuro es menos rico si proporcionalmente el presente es más desolador, por lo tanto, solo los recuerdos establecen esa llama vital que empuja a la vida a seguir adelante.

Así, Nerina es imagen de ausencia, de juventud y de pérdida. Esta presencia evoca los días felices que sobreviven en su imposible repetición. Nerina es el recuerdo aciago, *dolce per se*, que aparece como imagen de lo finito, pero también como figuración eterna de lo que existió entre la

imaginación, los sueños y el recuerdo. A diferencia de Silvia, Nerina es una imagen mortuoria. Su vida y su fin son expresados en el canto. De todas las evocaciones femeninas que aparecen en los *Canti*, Nerina es la más cercana al mundo de Leopardi en una realidad efectiva. La confianza de sus actos no es contemplación etérea, sino una evocación surgida de las propias ausencias del poeta: juventud, alegría, amor.

De esta forma, para Leopardi, la poesía es una expresión de conocimiento del mundo, resultado de la experiencia vital. El autor de *Recanati* distingue “lo poético” como aquello que busca el placer en la infinitud que suscite en los sentidos cualquier estimulación sensorial. De igual manera, la poesía debe provocar la sensación de vaguedad e indeterminación, para que, así, se dé un movimiento perpetuo que no se limita a ofrecer todo su universo en el último verso.

Leopardi establece, así, la idea de una profunda alianza entre el arte y la naturaleza, viendo en ésta la madre de aquélla. Lejos de imitar sus formas, el artista penetró en los modos de la naturaleza por los que el arte podría provocar los mismos efectos en quien la contempla. Aun en la visión materialista del poeta el hecho de *fare esperienza del mondo* ayuda, paradójicamente, al desarrollo de su poesía, pues acentúa la división entre realidad e ilusión, con lo cual deja en claro la transitoriedad y la azarosa condición de la existencia, pero al mismo tiempo, el mundo poético se funde con la imagen de ese destino, tal como fue dibujado en “La ginestra”: un desierto de lava fundida dentro de cuya destrucción destaca la noble naturaleza de la retama que, a pesar de su condena, aún le permite erigirse desengañada del mundo, pues la poesía busca generar una resistencia ante la inevitable *verdad*.

Es desde y por la poesía que se puede experimentar la ruptura de los límites de la realidad y contemplar un eterno movimiento. El flujo de un poema continúa en el efecto producido en el lector o escucha; asimismo, comprende un ciclo que inicia, termina y recomienza en la simple

contemplación de una imagen, como en el caso de su idilio “L’infinito”, en el cual, claramente, existen dos universos: uno es el que consume la realidad, el mundo físico; el otro es el de la poesía, la salvación en contra de un pensamiento gobernado por la verdad, por la razón en pleno desarrollo. Aun con la conciencia de la irremediable llegada de la edad de la filosofía, que a efectos prácticos se identifica con la modernidad, el Siglo de las Luces y sus etapas consecutivas, el poeta, situado en su fantasía, proclama la resistencia: por un lado, anteponiendo la situación generalizada de las consecuencias de esta verdad, es decir, el sufrimiento común, y, por otro, a partir de la reflexión sobre el espacio de la poesía que se convierte en el refugio temporal, antes de que se unan filosofía y arte.

La propuesta aquí desarrollada gira en torno a la poesía como un pensamiento paralelo al materialismo leopardiano, una salvación a la nada, o, más bien, su negación en tanto que su existencia en el plano poético consagra todas las libertades que soslaya la cara destructora del mundo natural. Uno de los elementos más importantes que articularán el proceso creativo poético es la imagen poética guiada por la *ricordanza*.

Bibliografía

- Antona-Traversi, C. (1887). *Canti e versioni di Giacomo Leopardi pubblicati con numerose varianti. Di su gli autografi recanatesi*. Città di Castello: S. Lapi Tipografo.
- Bachelard, G. (2019). *La poética de la ensoñación* (I. Vitale, trad.). México: FCE.
- Barajas, B. (2006). *Diccionario de términos literarios y afines*. México: Edere.
- Belaval, Y. (coord.) (1982). *Racionalismo. Empirismo. Ilustración*. México: FCE.
- Bellorini, E. (Ed.). (1943). *Discussioni e polemiche sul Romanticismo (1816-1826)* (vol. I). Bari: Laterza.
- Bergson, H. (2006). *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. (P. Ires, trad.) Buenos Aires: Cactus.
- Berlin, I. (2015). *Las raíces del romanticismo*. (S. Marí y M. Marqués, trads.) México: Penguin Random House.
- Biral, B. (1992). *La posizione storica di Giacomo Leopardi*. Torino: Einaudi.
- Camus, A. (2018). *Obras selectas*. (Y. Trevethán, y R. Riebeling, trads.) México: Mirlo.
- Citati, P. (2018). *Leopardi*. Milano: Mondadori.
- Constante, A. (2000). *Un funesto deseo de luz*. México: Nueva Imagen.
- De Sanctis, F. (1969). XIX. Alla sua Donna. En F. De Sanctis, C. Muscetta y A. Perna (edits.), *Opere* (2 ed., vol. XIII). Torino: Einaudi.
- Dilthey, W. (2016). *Vida y poesía*. (W. Rocés, Trad.) México: FCE.

- Esquilo. (2015). *Tragedias*. (B. Perea, trad.) Madrid: RBA/Gredos.
- Fubini, M. (1971). *Romanticismo. Saggi di storia della critica e della letteratura*. Bari: Laterza.
- Geddes da Filicaia, C. (2006). *Fuori di Recanati io non sogno. Temi e percorsi di Leopardi epistolografo*. Firenze: Le lettere.
- Gigliotti, V. (2009). La canzone leopardiana Alla sua Donna: iconografia di un'idea dell'assoluto. *Lettere italiane*, LX(4), 510-542.
- Kant, I. (2015). *Crítica del juicio* (M. García, trad.). Madrid: Tecnós.
- Landi, P. (2017). *La parola e le immagini. Saggio su Giacomo Leopardi*. Bologna: Clueb.
- Leopardi, G. (2005). *Tutte le poesie e tutte le prose* (3a ed.). (E. Trevi, y L. Felici, edits.). Roma: Newton.
- . (2010). *Zibaldone di pensieri* (vol. I). Milano: Mondadori.
- . (2010). *Zibaldone di pensieri* (vol. II). Milano: Mondadori.
- . (2011). *Operette morali*. (P. Ruffilli, ed.) Milano: Garzanti.
- . (2016). *Canti*. (N. Gallo, y C. Garboli, edits.) Torino: Einaudi.
- . (s.f.). *Idylls*. Recuperado el 09 de 12 de 2021, de Library of Congress: https://www.loc.gov/resource/gdcwdl.wdl_10691/?sp=2
- Lessing, G. E. (2015). *Laocoonte* (2a. ed.). (E. Barjau, trad.) Madrid: Tecnos.
- Luporini, C. (2018). *Leopardi progressivo*. Roma: Editori Riuniti.
- Marasca, A. (1910). *Le origini del romanticismo italiano* (2a ed.). Roma: Ermanno Loescher.

Praz, M. (2015). *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*. Firenze: Rizzoli.

Porena, M. (1959). *Scritti leopardiani*. Bologna: Zanichelli.

Ricoeur, P. (1999). *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. (G. Aranzueque, Trad.) Madrid: Arrecife.

---. (2013). *Tiempo y narración* (Vol. III. El tiempo narrado). (A. Neira, Trad.) México: Siglo XXI.

Rossi, A. (27 de Diciembre de 1998). Leopardi en el siglo XX. Obtenido de *La Jornada semanal*:
<https://www.jornada.com.mx/1998/12/27/sem-rossi.html>

Rühle, V. (1997). *En los laberintos del autoconocimiento: el Sturm und Drang y la Ilustración alemana*. Madrid: Akal.

Safranski, R. (2014). *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*. (R. G. Pallás, trad.) México: Tusquets.

---. (2016). *El mal o el drama de la libertad*. (R. Gabás, trad.) México: Tusquets.

Schanzer, A. (Marzo-mayo de 1899). Il Romanticismo in Italia. *Umbria. Rivista d'arte e letteratura*, pp. 5-40.

Schopenhauer, A. (2011). *Notas sobre Oriente*. (G. Gurisatti, ed., A. Muñoz Fernández, y P. Caballero Sánchez, trads.) Madrid: Alianza.

Severino, E. (2018). *Il nulla e la poesia. Alla fine dell'età della tecnica: Leopardi*. Milano: BUR.

Solmi, S. (1975). *Studi e nuovi studi leopardiani*. Milano/Napoli: Riccardo Ricciardi.

Tilgher, A. (1940). *La filosofía di Leopardi*. Roma: Edizioni di Religio.

Timpanaro, S. (2011). *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano*. (C. Pestelli, Ed.) Firenze: Le Lettere.

Valoroso, A. (2004). La donna che non si trova. *Rivista Internazionale di Studi Leopardiani*, 4, 95-116.

Xirau, R. (2009). *Introducción a la historia de la filosofía* (13a ed.). México: UNAM.