



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

***El Discurso di un italiano intorno alla poesia romantica como teoría poética inicial de***  
**Giacomo Leopardi**

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE

**MAESTRO EN LETRAS**

**(LETRAS MODERNAS)**

PRESENTA

**HUMBERTO RUIZ VÁSQUEZ**

TUTOR

**DR. FERNANDO IBARRA CHÁVEZ**  
FFyL, UNAM

SÍNODO. FFyL, UNAM  
DRA. MARIA PIA LAMBERTI LAVAZZA  
DRA. CLAUDIA RUIZ GARCÍA  
DR. EUGENIO SANTANGELO  
DR. RODRIGO JARDÓN

Ciudad Universitaria, CD. MX, abril 2024



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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



**PROTESTA UNIVERSITARIA DE INTEGRIDAD Y  
HONESTIDAD ACADÉMICA Y PROFESIONAL  
(Graduación con trabajo escrito)**

De conformidad con lo dispuesto en los artículos 87, fracción V, del Estatuto General, 68, primer párrafo, del Reglamento General de Estudios Universitarios y 26, fracción I, y 35 del Reglamento General de Exámenes, me comprometo en todo tiempo a honrar a la Institución y a cumplir con los principios establecidos en el Código de Ética de la Universidad Nacional Autónoma de México, especialmente con los de integridad y honestidad académica.

De acuerdo con lo anterior, manifiesto que el trabajo escrito titulado:

*El Discurso di un italiano intorno alla poesia romantica como teoría poética inicial de Giacomo Leopardi*

que presenté para obtener el grado de -----Maestría----- es original, de mi autoría y lo realicé con el rigor metodológico exigido por mi programa de posgrado, citando las fuentes de ideas, textos, imágenes, gráficos u otro tipo de obras empleadas para su desarrollo.

En consecuencia, acepto que la falta de cumplimiento de las disposiciones reglamentarias y normativas de la Universidad, en particular las ya referidas en el Código de Ética, llevará a la nulidad de los actos de carácter académico administrativo del proceso de graduación.

**Atentamente**

Humberto Ruiz Vásquez  
no. cuenta 412085262

**(Nombre, firma y Número de cuenta de la persona alumna)**

A mis padres, Arcelia y Humberto,  
por innumerables cosas.  
A mis hermanas:  
A María del Rocío,  
por compartir, por su ayuda y compañía.  
A Azucena,  
por repartir risas y alegría.  
A Alondra,  
por su cariño.

## AGRADECIMIENTOS

Doy mi gratitud y admiración a la dra. Maria Pia Lamberti por su guía y por dar sin límite su conocimiento y sabiduría; al dr. Aurelio González† por haber compartido conmigo tiempo y consejos; a la dra. Patrizia Botta quien me mostró el camino a Roma; y al dr. Claudio Colaiacomo por las charlas, su tiempo y gran hospitalidad.

Al dr. Fernando Ibarra por sus consejos, ayuda y gran compromiso docente.

Agradezco a mis profesores y sinodales, pues gracias a sus comentarios y juicios críticos se logró finalizar esta investigación. Al dr. Rodrigo Jardón, a la dra. Claudia Ruiz y al dr. Eugenio Santangelo por todos sus comentarios y rigor académico.

Estoy agradecido con el dr. Valerio Camarotto por haber confiando en mi proyecto, por aceptarme como alumno en el Laboratorio Leopardi de la Sapienza y por su ayuda en el desarrollo de esta investigación. Agradezco dr. Franco D’Intino por sus atenciones.

Agradezco al dr. Vicente Quirarte por sus enseñanzas de aquel país llamado infancia. Al dr. José Arenas por su confianza y ayuda. A la dra. Raquel Barragán, a la dra. Belem Clark, a la dra. Pamela Vicenteño y a la dra. Eugenia Revueltas por sus seminarios.

A Francesco Bertozzi, a Francesco Flenda, a Noemi y a Luca por haber hecho alegre y divertida mi estancia en Roma. A Serena y Rayssa por su amistad y haberme ambientado en la Sapienza.

A Silvia y Adrián por su amistad. A mis compañeros del posgrado con quienes compartí la alegría de asistir a la Universidad.

Agradezco a la Universidad Nacional Autónoma de México y al Consejo Nacional de Humanidades, Ciencias y Tecnologías por haberme brindado el apoyo para desarrollar esta investigación; de igual manera doy las gracias al Programa de Becas Elisa Acuña y a la Coordinación General de Estudios de Posgrado de la UNAM por haberme otorgado la ayuda para mi periodo de estudios en la Sapienza Università di Roma.

## ÍNDICE

<b>PRESENTACIÓN</b> .....	<b>6</b>
<b>PRIMERA PARTE</b>	
<b>CAPÍTULO I. EL CONTEXTO EUROPEO E ITALIANO DE FINALES DEL SIGLO XVIII A PRINCIPIOS DEL SIGLO XIX</b> .....	<b>8</b>
<i>Antecedentes. Ambiente político, escenario histórico y contexto cultural europeo e italiano</i> .....	9
<b>CAPÍTULO II. GIACOMO LEOPARDI Y SU PRIMERA FASE DE CREACIÓN LITERARIA</b> .....	<b>13</b>
<i>Los inicios, la reflexión y la evolución de la obra teórica y poética leopardiana (1808-1817)</i> .....	15
<i>La figura de Leopardi en el debate clásico-romántico</i> .....	23
<b>SEGUNDA PARTE</b>	
<b>EL DISCORSO DI UN ITALIANO INTORNO ALLA POESIA ROMANTICA COMO TEORÍA POÉTICA</b>	
<b>INICIAL DE GIACOMO LEOPARDI</b>	
<b>CAPÍTULO I. LA GENÉISIS Y LA HISTORIA DEL DISCORSO</b> .....	<b>36</b>
<i>Los textos que estimularon la creación del Discorso</i> .....	36
<i>Temática y estructura del Discorso</i> .....	45
<i>Breve historia y noticias editoriales del Discorso</i> .....	50
<b>CAPÍTULO II. ARGUMENTOS Y CONCEPTOS CLAVES DE LA TEORÍA POÉTICA LEOPARDIANA EXPRESADAS EN EL DISCORSO</b> .....	<b>54</b>
<i>Exégesis del Discorso</i> .....	54
<b>CONCLUSIONES</b> .....	<b>74</b>
<b>APÉNDICE</b> .....	<b>80</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	<b>84</b>

## PRESENTACIÓN

El texto de Giacomo Leopardi que vamos a analizar en este trabajo ha tenido un destino singular. Durante la vida del Poeta, no fue tomado en cuenta ni fue publicado por los medios a los que él se había dirigido, como se verá. Y durante todo el siglo XIX –siglo en que la fama y el prestigio de Leopardi subieron al nivel que conocemos– tampoco este *Discorso* tuvo publicaciones o análisis. Su primera edición fue en 1906, y durante el siglo XX sólo tuvo una edición comentada.

Sin embargo, este texto tiene gran importancia y valor tanto en la historia literaria italiana como en el desarrollo del pensamiento poético de Leopardi. Es una aportación importante de la polémica que surgió a principio del siglo XIX en Italia a propósito de las nuevas propuestas poéticas que vinieron de Francia, Inglaterra, Alemania, y que conocemos como Romanticismo; el punto de vista de Leopardi puntualiza un elemento de grande interés: el Poeta señala claramente en qué debe consistir la “imitación” de los clásicos, que había caracterizado toda la poesía del *Settecento* y que los románticos combatían proponiendo sus visiones y dinámicas nuevas.

El Romanticismo –como es bien conocido– nace y se desarrolla en un agitado contexto político y cultural. Las ideas poéticas y estéticas propias del Romanticismo alemán se difundieron rápidamente en Europa; específicamente en Italia fue a partir de la publicación de un artículo de Madame de Staël en enero de 1816. Una particularidad de la propagación de las ideas del Romanticismo en la península itálica fue que ocasionó desde el principio un gran debate entre clasicistas y románticos, que no tuvo análogos en otras partes. Muchos intelectuales italianos participaron en esta diatriba; es interesante señalar que Giacomo Leopardi fue uno de los primeros en participar no obstante su corta edad. Es importante analizar la evolución y los frutos del pensamiento teórico y poético leopardiano que, de alguna manera, el contexto europeo y el debate clásico-romántico en Italia nutrieron. Para analizar el pensamiento leopardiano, es importante especificar este ámbito histórico y literario. Por eso, esta investigación se divide en dos partes. La

primera parte se divide en dos capítulos. En el primer capítulo se analiza el contexto social e intelectual europeo e italiano de finales del siglo XVIII a principios del siglo XIX. En el segundo capítulo se examina la primera fase de creación literaria de Giacomo Leopardi a la luz de su contexto social e ideológico; es decir, se estudia la evolución del pensamiento y poética leopardianas de los años 1808 a 1817, y su figura en el debate clásico-romántico.

La segunda parte se divide en dos capítulos. En el primer capítulo se presenta el estudio de la génesis y la historia del *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, texto que permaneció inédito hasta el siglo XX. Se analizan los textos que estimularon la creación del *Discorso*, así como la temática y la estructura del texto, y se presenta una historia editorial desde su redacción hasta su primera publicación en 1906. En el segundo capítulo por medio de un análisis puntual al *Discorso* se examina la importancia de los argumentos y conceptos claves de la teoría poética inicial de Leopardi, es decir, el aspecto teórico y poético propio del autor: el significado y la forma en que tiene que manifestarse la “imitación” de los clásicos, el valor nacional y patriótico que dicha imitación debe representar; el motivo del rechazo de las propuestas de los románticos extranjeros; y un acento ya claro y preciso sobre el concepto de una Patria italiana.

Y finalmente, en la conclusión rebatiremos la importancia de este texto leopardiano en el estudio de su evolución poética. Se reflexiona cómo algunos de los argumentos capitales presentes en dicho texto se reflejan, de alguna manera, en la creación de algunos de los *Canti* como *All'Italia*, *La sera del dì di festa* y *Ultimo canto di Saffo*, que hemos tomado como ejemplos.



**PRIMERA PARTE**  
**CAPÍTULO I. EL CONTEXTO EUROPEO E ITALIANO DE FINALES DEL SIGLO XVIII A**  
**PRINCIPIOS DEL SIGLO XIX**

El nacimiento de los movimientos literarios y escuelas filosóficas siempre está profundamente ligado a los acontecimientos sociales, económicos y políticos inmediatos anteriores. Durante la segunda mitad del siglo XVIII hasta principios del XIX en prácticamente toda Europa las ideas de los filósofos ilustrados tomaron tanto protagonismo en la realidad política, social, económica como presencia en las manifestaciones literarias y artísticas. En dicho periodo, Francia tiene un papel importantísimo a nivel europeo en el aspecto político y cultural. El primer Romanticismo teorizado por los alemanes –que se difundirá y propiciará un fuerte debate estético literario en Italia a inicios del siglo XIX– surgió casi a la par y de manera análoga a la Revolución Francesa. El Romanticismo se puede también interpretar como una especie de reacción contrastante al pensamiento ilustrado, a las ideas cosmopolitas y de universalismo dieciochescas. A propósito de esto, el historiador y politólogo Isaiah Berlin en su estudio *Las raíces del Romanticismo* nos dice que “El movimiento romántico constituyó una protesta pasional contra cualquier tipo de universalidad.”<sup>1</sup> De este modo los pensadores románticos alemanes fueron los que iniciaron una revolución de tipo estético e ideológico tal como señala el filósofo Rüdiger Safranski a lo largo del segundo capítulo de su estudio titulado *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*.<sup>2</sup> En la esencia de la Revolución Francesa, es decir, en sus principios ideológicos, están los elementos que marcaron el nuevo camino tanto en el orden de la sociedad como en el porvenir de la historia de las ideas. La instauración del Imperio Napoleónico no sólo provocó cambios radicales en el ambiente político, sino que también repercutió notablemente en el ámbito intelectual y de producción artística

---

<sup>1</sup> Isaiah Berlin, *Las raíces del Romanticismo*, ed. de Henry Hardy, trad. de Silvina Mari, Madrid, Taurus, 2015, p. 35.

<sup>2</sup> Rüdiger Safranski, *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*, trad. de Raúl Gabás, México, Tusquets, 2014, pp. 30-46.

Europea. Y, tiempo después, el Congreso de Viena y el Plan de la Santa Alianza fueron los dos acontecimientos más importantes para el escenario político de las futuras naciones europeas.

Por tales razones es importante no olvidar que en la época romántica surge el concepto de nacionalidad. Inician los constantes movimientos para formar las naciones; la conciencia del nacionalismo triunfó ante la idea del cosmopolitismo. En esta época la importancia y peso social que obtiene la burguesía es fundamental. Los avatares de esta clase en ascenso se manifiestan tanto en obras de la literatura como en la vida real. Específicamente en la literatura italiana de inicio del siglo XIX tanto los temas políticos como los argumentos de carácter literario y estético se fusionan en la naturaleza del debate entre clásicos y románticos en Italia.

*Antecedentes. Ambiente político, escenario histórico y contexto cultural europeo e italiano*

La Francia del Antiguo Régimen era una monarquía absoluta; en otras palabras, el monarca era libre e independiente de cualquier otra autoridad. Ya en la época de Luis XIV (1638-1715) estaba impuesto un sistema monárquico bajo la idea del “orden natural”, y la autoridad del rey era un hecho natural, es decir, providencial; por lo cual el Rey Sol declaró *¡L'état c'est moi!*. Luis XV (1710-1774) difundió y aplicó el despotismo ilustrado con el propósito de fortalecer su gobierno, y así procurar el orden de la sociedad.

Francia era el gran centro de la cultura europea del momento y fue donde se desarrolló en gran medida el pensamiento de los filósofos empiristas ingleses y se difundió a nivel europeo. El pensamiento Ilustrado tiene dos ejes fundamentales: por un lado, la filosofía y, por el otro, la forma de organización social. La Ilustración abogaba por la igualdad de derechos civiles y de dignidad de todos los hombres; un concepto novedoso que se abrió camino sin problemas. Baste mencionar la conocida propuesta de división de poderes de Montesquieu (1689-1755) o las reflexiones de Rousseau (1712-1778), uno de los últimos grandes pensadores ilustrados, que en su *Discurso sobre el origen y fundamentos de la desigualdad entre los hombres* (1755) analiza las causas de las

desigualdades sociales y reconoce su origen en las diferencias económicas.

Es importante señalar que estas concepciones sobre el orden político son los antecedentes de los sistemas democráticos. Las aportaciones de los pensadores ilustrados se propagaron desde los altos círculos intelectuales. La difusión de las ideas de la Ilustración se convirtió en un peligro, políticamente hablando, para la estabilidad de la monarquía absoluta de Luis XVI (1754-1793), figura trágica que estuvo al frente de Francia desde 1774. Fue un hombre que intelectualmente se podría catalogar como ilustrado, pero inestable en la forma de gobernar y ejercer su poder. Sus decisiones no fueron firmes en los primeros momentos de la Revolución Francesa (iniciada en 1789), lo cual fue una de las causas que originaron la caída del Antiguo Régimen.

La Revolución Francesa tiene sus raíces ideológicas en las ideas políticas ilustradas –razón, igualdad, libertad–.<sup>3</sup> Aunque sus motivos inmediatos principales fueron los intereses de los burgueses en el ámbito jurídico y económico, a propósito de este argumento Jean Jaurès señala que dos grandes fuerzas motivaron e hicieron posible la Revolución:

Por una parte, la nación francesa había llegado a la madurez intelectual. Por otra, la burguesía había llegado a la madurez social. [...] La burguesía francesa había adquirido conciencia de su fuerza, de su riqueza, de su derecho, de sus posibilidades casi indefinidas de desarrollo; en una palabra, la burguesía llegaba a la conciencia de clase, mientras el pensamiento alcanzaba conciencia del universo.<sup>4</sup>

Por otro lado, la Revolución dependió también del descontento y de la desesperación de la población, pues el pueblo no podía cubrir necesidades básicas.<sup>5</sup> En resumen, la nobleza no quería

---

<sup>3</sup> Los datos relativos a la Revolución Francesa fueron consultados en los siguientes estudios. Jean Jaurès, *Causas de la Revolución francesa*, intr. de Josep Fontana, Barcelona, Grijalbo, 1979. Albert Soboul, *La Revolución francesa. Principios ideológicos y protagonistas colectivos*, trad. de Pablo Bordonaba, Barcelona, Grijalbo, 1987. Albert Soboul, *Compendio de la historia de la Revolución francesa*, trad. de E. Tierno Galván, Madrid, Tecnos, 1989. Manuel Santirso, *La Revolución francesa y Napoleón. El fin del Antiguo Régimen y el inicio de la Edad Contemporánea*, Eslovenia, Shackleton, 2021.

<sup>4</sup> Jean Jaurès, *Causas de la Revolución francesa*, intr. de Josep Fontana, Barcelona, Grijalbo, 1979, p. 39.

<sup>5</sup> Para los detalles de los orígenes del descontento de las masas populares en Francia, así como la creciente crisis económica y los elementos que desencadenaron la revolución popular véase Albert Soboul, “La revolución popular”, *La Revolución francesa. Principios ideológicos y protagonistas colectivos*, trad. de Pablo Bordonaba, Barcelona, Grijalbo, 1987, pp. 193-290.

ceder o compartir sus privilegios ni su poder. Y ya había una burguesía no únicamente ilustrada, sino lo suficientemente consciente de su aislamiento jurídico y social a pesar de su poder económico e incluso industrial.<sup>6</sup> Existían tres estamentos sociales o “estados”: el primer estado era la Iglesia, el segundo era la nobleza y el Tercer Estado estaba conformado por toda la población restante que incluía tanto a ricos comerciantes y banqueros como a artesanos, a campesinos y a jornaleros. Los grandes comerciantes y financieros de aquel momento que formaban parte del Tercer Estado eran quienes pagaban los impuestos y generaban capital; sin embargo, no tenían ni poder ni injerencia política.

Los cimientos más importantes de la Ilustración fueron la razón, el rechazo a la ignorancia, la lucha contra la tiranía y el principio de igualdad. Su constante presencia en el pensamiento europeo favoreció el nacimiento de una nueva idea que revolucionaría la organización política y social: el concepto del individuo libre, el ciudadano con libertad de conciencia e igualdad de derechos. Se trata de la transformación de la concepción de las instituciones y de la visión del hombre de sí mismo; es decir, el deseo de abandonar la opresión y la adopción de una autonomía individual.

La figura de Napoleón Bonaparte (1769-1821) es muy importante, pues sus acciones alimentaron el floreciente espíritu romántico. Con el triunfo napoleónico sobre cuatro generales austríacos, las fuerzas armada y política fueron suficientes para obligar a Austria a firmar un acuerdo de paz: el Tratado de Campoformio (17 octubre 1797), el cual dio a Francia el control de la parte norte de Italia; sin embargo, hubo una cláusula de mala fe. Napoleón entregó a Austria Venecia, a pesar de ser un estado, en aquel momento, libre e independiente.<sup>7</sup> Una vez que se corona

---

<sup>6</sup> A propósito de la situación de la burguesía véase Albert Soboul “Auge y dificultades del Tercer Estado” *Compendio de la historia de la Revolución francesa*, trad. de E. Tierno Galván, Madrid, Tecnos, 1989, pp. 34-59.

<sup>7</sup> Célebres son los fragmentos de la obra de Ugo Foscolo *Ultime lettere di Iacopo Ortis* en los cuales el poeta expresa inconformidad por el Tratado de Capofornio así como desilusión y desencanto por la figura de Napoleón

como Emperador en 1804 y continúa con sus proyectos de conquistas habrá varias reacciones. El dominio napoleónico –en el aspecto del pensamiento político– intensifica y nutre, de alguna manera, el nacionalismo, la idea de pueblo y de nación. En el aspecto arquitectónico y escultórico habrá una exaltación del clasicismo debido a la política cultural napoleónica, es decir, el estilo Imperio inspirado en el arte romano. Sin embargo, los Románticos rechazarán este clasicismo de carácter prácticamente impuesto. Debido a la imposición cultural napoleónica, despertará en los pueblos la idea de exaltar sus propias tradiciones y sus literaturas. Caído el Imperio Napoleónico, con el Congreso de Viena (1814-1815) se dispuso el nuevo orden europeo y, de esa forma, en Francia, se instaló en el poder Luis XVIII (1755-1824). El 26 de septiembre de 1815 la Santa Alianza –conformada por Austria, Rusia y Prusia– elaboró y promulgó un proyecto para intentar dar fuerza al orden monárquico que en esos momentos se encontraba amenazado por la difusión de las ideas liberales. Sin embargo, fue imposible frenar la difusión del liberalismo y del emergente nacionalismo. A partir de esta serie de acontecimientos inician los movimientos de las unificaciones nacionales en Europa, y se manifiestan también en la literatura del periodo.

En Italia –antes de su unificación en 1861– había varias dominaciones extranjeras, así como una fragmentación política en varios Estados, Reinos, Ducados y Repúblicas.<sup>8</sup> A partir de la segunda mitad del siglo XVIII en la península itálica se difundieron el pensamiento ilustrado y las noticias de la Revolución en Francia. Las élites dirigentes percibieron las ideas revolucionarias con cierta preocupación y, por ende, rechazo. En Italia, a mediados del siglo XVIII, el pensamiento

---

Bonaparte. Cf. Ugo Foscolo, *Ultime lettere di Iacopo Ortis*, Intr. de Walter Binni y notas de Lucio Felici, Milano, Garzanti, 2011, *passim*.

<sup>8</sup> Los datos sobre la historia de Italia fueron consultados en las siguientes fuentes. Dino Carpanetto, *et al.*, *La storia. Dalle grandi rivoluzioni alla Restaurazione*, ed. de Luca Serafini, Milano, Mondadori, 2006, cap. “L’Italia e la Rivoluzione francese” y “L’Italia napoleonica”. Christopher Duggan, *Historia de Italia*, trad. de Adrián Fuentes Luque, Cambridge University Press, 1996, cap. “El nacimiento de la cuestión nacional, 1789-1849”. Davide Sacalmani, *Historia de Italia*, trad. de José Ramón Salinas y Giuseppe Grosso, Madrid, Sílex, 2016, subcapítulos “La Milán austriaca”, “El Gran Ducado de Toscana”, “Nápoles en el centro de la cultura europea”, “El Estado pontificio”, “La Revolución francesa e Italia”.

ilustrado de raíz anglo-francesa se desarrolló y alcanzó niveles de excelencia e importancia. El principal ejemplo es Cesare Beccaria (1738-1794) y su obra *Dei delitti e delle pene* (1764). De igual manera destacan las obras literarias y sobre todo de difusión en la revista *Il Caffè* de los hermanos Pietro Verri (1728-1797) y Alessandro Verri (1741-1816). Las ideas libertarias e igualitarias no sólo se difundieron entre las personas ilustradas –los intelectuales– sino también en la masa, lo cual provocó un cierto cambio en la mentalidad colectiva. Sin embargo, en el aspecto social, como es bien conocido, a diferencia de Francia, en Italia no hubo ninguna revolución análoga de tipo social: lo revolucionario se manifiesta de alguna manera en la naturaleza de las obras filosóficas y literarias.

Los acontecimientos europeos de finales del siglo XVIII e inicios del XIX son muy importantes para la historia de la literatura italiana: en 1798 la Revolución Francesa está por terminar; después en 1804 iniciará el Imperio Napoleónico cuyo fin llegará en 1815 con el Congreso de Viena. Debido a la situación política y por el diseño imperial napoleónico de cierta manera se nutrió –además de una notable decepción por Napoleón– la conciencia del sentimiento nacional italiano. En resumen, el Romanticismo representa, de alguna manera, el abandono y el rechazo del universalismo o cosmopolitismo. En esta época el nacionalismo, el amor y conciencia de patria empezarán a tener presencia y protagonismo en la literatura. Es importante señalar que en Italia el Romanticismo teorizado por los alemanes se difundió a partir de 1816 y provocó un gran debate. La polémica entre clásicos y románticos en Italia –como se analizará más adelante– motivó al joven Leopardi a exaltar las raíces latinas y griegas; la temática clasicista y el sentimiento nacionalista también están presentes en su obra.

## **CAPÍTULO II. GIACOMO LEOPARDI Y SU PRIMERA FASE DE CREACIÓN LITERARIA**

La importancia de la figura de Giacomo Leopardi (1798-1837) en la historia tanto de la literatura como de las ideas es capital. Se trata de un gran personaje, de un pensador y de un poeta que

representa una época, pues en sus obras –no sólo las poéticas, sino las epistolares y sobre todo las de carácter teórico– se manifiestan los inicios, la evolución y la maduración de las ideas literarias de su tiempo. Las obras de Leopardi más conocidas y estudiadas son los *Canti*, las *Operette morali* y el *Zibaldone*. Y se debe señalar que todas estas fueron escritas después de 1817. Sin embargo, en la producción leopardiana que va de 1808 a 1817 encontramos, por un lado, principalmente, trabajos eruditos y traducciones (la mayoría hechas por encargo), que en algunos casos sí fueron publicados en las revistas de aquellos años, y por otro lado, textos de creación poética, de crítica y reflexión literaria que no tuvieron la misma fortuna de publicación ni difusión en su tiempo e incluso de análisis y estudios posteriores. A propósito de la producción menos leopardiana Valerio Camarotto hace notar que

Specialmente negli ultimi quindici anni, a partire dall'edizione commentata dei *Poeti greci e latini* a opera di Franco D'Intino (Salerno Editrice, Roma, 1999), si è assistito a un notevole incremento di interesse, sia sul piano squisitamente testuale (la vicenda redazionale dei volgarizzamenti, il loro rapporto con i testi originali da un lato e con la produzione dell'autore dall'altro), sia sul fronte della riflessione leopardiana sul tradurre.<sup>9</sup>

En las obras de creación y reflexión literaria de los primeros años es posible encontrar los destellos del ingenio y de las ideas del gran poeta en potencia, así como algunas importantes raíces intelectuales del teórico y pensador literario. Es conveniente puntualizar que a partir de 1809 Leopardi comenzó a publicar en la *Biblioteca Italiana* y *Lo Spettatore* (las revistas más importantes del momento) sus traducciones del griego y del latín que realizó, como se ha dicho, casi siempre por encargo: primero por motivación paterna y luego por requerimientos directos de los mismos editores. Sin embargo, años después, cuando el joven Giacomo solicitó que le publicaran algunos de sus propios trabajos críticos o poéticos, los editores no lo hicieron. En pocas palabras, en los primeros años Leopardi fue tomado en cuenta como un niño prodigio por sus

---

<sup>9</sup> Valerio Camarotto, *Leopardi traduttore. La poesia (1815-1817)*, Macerata, Quodlibet, 2016, p. 27.

conocimientos de filología griega y latina, pero no reconocido como poeta o precoz pensador.

Al analizar la esencia de las primeras obras de reflexión literaria y crítica poética de Leopardi se percibe una particular visión de tipo ideológico del poeta; es decir, se nota el principio del camino a la maduración de su conciencia poética, y ésta será la base de sus subsecuentes obras. El debate entre clásicos y románticos que tuvo lugar en Italia<sup>10</sup> y que inició en 1816 marcó, de manera general, un nuevo camino en la literatura europea, pero, en lo particular, fue un factor específico de influencia fundamental para Leopardi en los aspectos ideológico y poético. Mario Fubini a lo largo de su artículo “Leopardi nella critica dell’800” argumenta que fue precisamente el constante contacto con el mundo cultural e ideológico de su época que tuvo el joven pensador – no sólo por medio de la suscripción y lectura de algunas revistas, sino propiamente por la relación tanto epistolar como personal con sus directores, editores y colaboradores– lo que incentivó y provocó que Giacomo Leopardi manifestara cierta conciencia histórica, cultural e ideológica propia de sus primeros estudios clásicos, los cuales tienen un carácter claramente propedéutico más que únicamente eruditos.<sup>11</sup> En pocas palabras, el debate motivó que el poeta elaborara sus argumentos y conceptos sobre la creación poética. Se trata del inicio de una reflexión, de un razonamiento teórico profundo sobre la poesía, del nacimiento de una estética y un modo líricos.

#### *Los inicios, la reflexión y la evolución de la obra teórica y poética leopardiana (1808-1817)*

En la Recanati tranquila y apartada del ambiente ideológico (cultural y político) dominante de ese tiempo –a diferencia de otras ciudades europeas– Leopardi creció, vivió su infancia<sup>12</sup> y, como es

---

<sup>10</sup> Italia no será una nación hasta 1861. En esta investigación cuando se menciona a Italia (antes de tal año) se refiere a la península itálica.

<sup>11</sup> Cf. Mario Fubini, “Leopardi nella critica dell’800”, *Leopardi e l’Ottocento, Atti del secondo Convegno internazionale di studi leopardiani: Recanati 1-4 ottobre 1967*, Firenze, Olschki, 1970, pp. 335-382. En este libro no se menciona ni al editor ni al compilador.

<sup>12</sup> Leopardi expresará su inconformidad y frustración por el hecho de estar aislado en Recanati. Lo manifestó en su obra, y definió su ciudad natal como “natio borgo selvaggio”. Cf. “Le ricordanze”, v. 30. Obra escrita en 1829.



muy bien conocido, desde muy pequeño demostró una gran habilidad para las actividades intelectuales. Fue gracias a la famosa biblioteca de su padre que entró en contacto con la filosofía, la historia, la filología, la literatura griega y latina. La formación de Leopardi fue como la propia de su época y, sobre todo, la respectiva a su rango social. Debido a su gran capacidad para aprender lenguas dominó rápidamente el italiano áulico, el francés, el español, el latín y el griego. El desarrollo de un intelecto prodigioso provocó que el último preceptor de Leopardi, Sebastiano Sanchini (1763-1835), dijera al Conde Monaldo (1776-1847), padre del poeta, que no tenía ya nada que enseñarle a ese niño.<sup>13</sup>

Los primeros trabajos leopardianos evidentemente son de gran erudición y, casi siempre, realizados por imposición paterna. Esta es la principal razón por la cual en la historia de la crítica leopardiana esta primera fase de producción comúnmente se ha interpretado como algo sin gran relevancia u originalidad, pues se ha reconocido únicamente como una serie de ejercicios escolares. Un ejemplo concreto es la interpretación que ofrece Walter Binni en su estudio “La prima formazione”, a saber:

Così, specie nel periodo 1809-'12, durante il quale il Leopardi scrisse moltissimi versi e prose (spesso poi recitati in quell'Accademia di casa Leopardi in cui Monaldo esibiva con orgoglio ai suoi concittadini le buone prove di studio dei suoi figli), il giovane Giacomo si presenta entro i limiti della prospettiva dei suoi insegnanti e del padre, ed elabora una produzione quantitativamente massiccia, prova comunque di una intensa vocazione e volontà scrittoria, ma sostanzialmente poco indicativa nei confronti delle sue tendenze originali ancora ben lungi dal manifestarsi. Si tratta, dunque, di una produzione su cui non conviene troppo insistere, spesso ai limiti della pura esercitazione scolastica, sia nei componimenti in prosa latina e italiana, atteggiati in forme di genere oratorio [...], sia nelle composizioni in versi legate alla sperimentazione eloquente su diversi temi e in diverse forme metriche.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Muy célebre es la parte específica de la carta que Monaldo envía a Antonio Ranieri, el editor que estuvo al lado de Giacomo hasta su muerte: “In quel giorno finirono gli studi scolastici di Giacomo perché il precettore non aveva più altro da insegnargli.” Francesco Flora, “Cronologia”, en Giacomo Leopardi, *Tutte le opere. Le poesie e le prose*, vol. I, Verona, Mondadori, 1958, p. LVI.

<sup>14</sup> Walter Binni, “La prima formazione”, *Lezione leopardiane*, Firenze, La Nuova Italia, 1994, p. 4.

Al contrario de lo que argumenta Binni se debe reconocer la importancia de esta fase de producción, pues es capital por el ejercicio intelectual que engloba, tal como en años recientes lo han interpretado Claudio Colaiacomo, Franco D'Intino y Valerio Camarotto. Es decir, como se analizará, por un lado, la práctica traductológica engloba en sí misma un proceso de maduración crítica-filológica y, sobre todo, poética; y, por el otro lado, las publicaciones generaron cierto interés de los editores hacia Leopardi.

Los primeros trabajos filológicos y literarios que fueron principalmente aplicados a la traducción se generaron entre 1808 y 1809 cuando Leopardi traduce cuarenta y cuatro odas de Horacio: veintinueve del libro primero y quince del segundo. Y específicamente en 1809 Leopardi comienza a escribir sus propias creaciones poéticas en verso con gran influencia tanto griega como latina. Un ejemplo de esto es *La campagna* que se configura por cinco *canzonette* cuya temática es arcádica y de influencia horaciana. Sería válido afirmar que estas iniciales producciones literarias son el prelude de una fuerte y natural tendencia poética. Los modelos, los personajes, los héroes propios del mundo antiguo grecorromano son para nuestro poeta, desde sus primeros años, la fuente de su inspiración, el origen de su imaginación, es decir, la inspiración de su poética. El soneto titulado *La morte di Ettore* además de tener una referencia clásica muy precisa –el canto XXII de la *Iliada*– fue definido en el “Indice delle produzioni di me Giacomo Leopardi dall’anno 1809 in poi” como su primera composición poética.<sup>15</sup> Es muy sugestivo que el mismo autor sea consciente, haga notar, y subraye este soneto como el inicio de su creación poética. Respecto a esta composición que inaugura un nuevo camino literario, Fabio Camilletti señala:

Quite interestingly, Leopardi himself dates the beginning of his poetic career to 1809, when at the age of eleven, he composed a sonnet on Hector’s death (‘La morte di Ettore’), later described as ‘la prima mia Poetica composizione’ in an index compiled around 1812.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> G. Leopardi, *Tutte le poesie e tutte le prose*, a cura di Lucio Felici ed Emmanuele Trevi, Roma, Newton Compton, 2018, p. 1036.

<sup>16</sup> Fabio Camilletti, *Classicism and Romanticism in Italian Literature: Leopardi’s Discourse on Romantic*

A partir de este momento clave, siempre el año 1809, los elementos clásicos toman protagonismo; por ejemplo, en el soneto titulado *La tempesta della flota tojana*<sup>17</sup> el autor homenajea el primer canto de la *Eneida*. E incluso podemos mencionar otro soneto intitulado *Scipione, che parte da Roma*.

La importancia de los trabajos de traducción de los primeros años de producción leopardiana juegan un papel muy significativo, pues si se analizan como una especie de trabajo propedéutico muestran en sí mismos un proceso de construcción y de evolución de la reflexión y del modo poéticos. De igual forma, se manifiestan de manera intrínseca los fundamentos propios del aspecto teórico de la concepción y de la visión de la imitación; los cuales serán los principales argumentos que el poeta desarrollará en el *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*.

A propósito de esto, Camarotto argumenta:

Le strategie di confronto con i modelli, le soluzioni lessicali adottate nel movimento tra le lingue, le riflessioni affidate ai paratesti possono infatti dirci molto non solo sulla costruzione da parte di Leopardi della propria identità di letterato, chiamato a fare i conti con la tradizione e con la contemporaneità; ma anche sulla precipitazione in profondità di immagini e temi e, in generale, sulla strutturazione del rapporto con l'antico, alimentato dalla costante oscillazione tra consapevolezza della distanza e desiderio di ritorno. [...] In Leopardi da subito la traduzione si sovrappone e si lega indissolubilmente al problema, a sua volta assai stratificato, dell'*imitare*, interagendo con esso su tre distinti ma connessi livelli: a) il rapporto tra il testo originale e la sua traduzione; b) il rapporto del testo tradotto con la tradizione (antica e moderna); c) il rapporto poesia-natura.<sup>18</sup>

Específicamente en esta época es cuando Leopardi comienza sus “sette anni di studio matto e disperatissimo”.<sup>19</sup> Tener registro de este evento (gracias al epistolario del autor) y cotejarlo con sus obras permite tener una visión de la evolución y de la directriz estética, de creación poética y

---

*Poetry*, New York, Routledge, 2016, p. 82.

<sup>17</sup> Se respetó la ortografía del texto leopardiano.

<sup>18</sup> Valerio Camarotto, *Leopardi traduttore. La poesia (1815-1817)*, Macerata, Quodlibet, 2016, pp. 27-28.

<sup>19</sup> Muy célebre es el fragmento de la carta que Leopardi escribe a Pietro Giordani: “io mi sono rovinato con sette anni di studio matto e disperatissimo in quel tempo che mi s’andava formando e mi si doveva assordare la complessione. E mi sono rovinato infelicamente e senza rimedio per tutta la vita [...]” Cf. Lettera a Pietro Giordani del 2 marzo 1818 in G. Leopardi, *Tutte le poesie e tutte le prose*, ed. cit., p. 1161.

del arte retórica de Leopardi. A partir del 1809 las obras de tipo lógico y de aspecto filosófico tendrán una gran relevancia para él, lo que nos muestra un continuo enriquecimiento del intelecto leopardiano. El espíritu filológico se manifiesta con la traducción del *Ars poetica* de Horacio. En el año de 1812, como es sabido, Leopardi, por exigencia e imposición paterna, se dedica a conjuntar diversos escritos –a modo de tesis– de temas de filosofía moral, teología, metafísica, física, e incluso de ciencias naturales que había redactado a lo largo de los dos años anteriores. Estos escritos configuran la obra titulada *Dissertazioni filosofiche*.<sup>20</sup> El significado de esta obra es capital, pues no sólo representa la erudición del autor, sino su capacidad de reflexión y análisis. En estas disertaciones Leopardi expresa sus concepciones e interpretaciones sobre temas de física, lógica, filosofía e incluso teología. Se debe señalar que Leopardi analiza y confronta ideas de los pensadores antiguos con los modernos; el concepto “filósofo” en este caso significa también “científico”. A partir de este momento tal bagaje cultural se materializará en las subsecuentes obras tanto de corte poético como de pensamiento analítico.

La *Storia dell’astronomia*, escrita en 1813, es un trabajo donde erudición e investigación son los pilares de su creación. A lo largo de esta obra el autor realiza un riguroso análisis de los orígenes y de los usos de la astronomía desde su aplicación en la agricultura por la tribu de los caldeos. El autor realiza un recorrido histórico complejo, pues analiza desde las ideas de Tales de

---

<sup>20</sup> Las *Dissertazioni filosofiche* están subdivididas en cinco partes. La primera parte de 1811 se conforma por las disertaciones relacionadas a la lógica: “Sopra la logica universalmente considerata”. De igual manera textos sobre metafísica como “Dissertazione sopra l’ente in generale”, “Diss. sopra i sogni”, “Diss. sopra l’anime delle bestie”, “Diss. sopra la essistenza di un ente supremo”. En la segunda parte de 1811 se encuentran argumentos de temas de física: “Diss. Sopra il moto”, “Diss. Sopra l’attrazione”, “Diss. Sopra la gravità”, “Diss. Sopra l’urto dei corpi”, “Diss. Sopra l’estensione”. La tercera parte de 1811 se configura de temas de física: “Diss. sopra l’idrodinamica”, “Diss. sopra i fluidi elastici”, “Diss. sopra la luce”, “Diss. sopra l’astronomia”, “Diss. sopra l’elettricismo”. La cuarta parte de 1812 se conforma de disertaciones de temas morales: “Diss. sopra la felicità”, “Diss. sopra la virtù morale in generale”, “Diss. sopra le virtù morali in particolare”, “Diss. sopra le virtù morali in particolare”, “Diss. sopra le virtù intellettuali”, “Diss. sopra alcune qualità dell’animo umano, che non sono né vizi né virtù”. Y en la parte quinta de 1812 se encuentran: “Diss. sopra la percezione, il giudizio, e il raziocino”, “Diss. sopra le doti dell’anima umana”, “Diss. sopra gli attributi, e la provvidenza dell’essere supremo”. G. Leopardi, *Dissertazioni filosofiche* en *Tutte le poesie e tutte le prose*, ed. cit., pp. 669-730.

Mileto hasta Ptolomeo, y no deja de lado las importantes aportaciones astronómicas que realizaron los pueblos originarios del continente americano, e incluso realiza un estudio comparativo con los europeos. Después continúa con las aportaciones de Copérnico, del mismo modo con las contribuciones de Galileo Galilei; subraya la importancia de las aportaciones de la astronomía y finaliza esta compilación con el registro de un cometa del año 1811. Esta obra ha sido reconocida por su calidad y por su precisión, su valor enciclopédico es evidente e incluso esta obra ha motivado a estudiosos recientes a continuar con el estudio del trabajo leopardiano.<sup>21</sup>

El *Saggio sugli errori popolari degli antichi* fue redactado en 1815, pero publicado póstumo hasta 1846. Esta obra es sumamente importante, pues evidencia el continuo desarrollo, la manera de razonar, la visión, la impronta intelectual de Leopardi. En pocas palabras, estamos frente a una especie de catálogo en el cual el autor realiza un análisis sobre los errores interpretativos de la naturaleza propia de los griegos y romanos. A primera vista pareciera algo extraño que un joven pensador escriba y trate de demostrar “errores” de los pensadores antiguos, pero se debe tomar en cuenta que la motivación leopardiana tiene un objetivo preciso: demostrar el triunfo, la conquista y las virtudes que ha proporcionado el Cristianismo a la humanidad en contraste con las interpretaciones, específicamente, con las supersticiones y prejuicios propios de los sistemas de valores y creencias de los antiguos. En esta obra, la demostración de las ventajas y de la victoria del Cristianismo es impuesta, se podría decir que forzada, sin embargo hay un aspecto sumamente importante: la indiscutible, casi irrefutable y preponderante nostalgia por la capacidad, propia de los antiguos, de pensar y sostener fantasías, leyendas, es decir, creer en la mitología y en

---

<sup>21</sup> Es capital señalar que el estudio *Storia dell'astronomia*, por su calidad y precisión, ha sido valorado también en el área de las ciencias exactas. El caso concreto es el trabajo que realizó la célebre astrofísica italiana Margherita Hack (1922-2013), pues, tanto para homenajear como para continuar con la tarea que Leopardi se había propuesto, en 2002 presentó la continuación del estudio leopardiano, es decir, continuó actualizando la obra enciclopédica a partir de 1811, agregando nuevas noticias, aportaciones, contribuciones y teorías astronómicas hasta el inicio del siglo xx. Cf. Margherita Hack, *Storia dell'astronomia dalle origini al 2000 e oltre*, Roma, Altana, 2002.

explicaciones fantasiosas a determinados fenómenos naturales como los terremotos o los rayos de las tormentas.<sup>22</sup> Francesco De Sanctis (1817-1883) en su estudio crítico titulado *La letteratura italiana nel secolo decimonono* arguye que el *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* es únicamente una obra de naturaleza erudita y sin alguna conexión con el ambiente cultural e intelectual de la época; señala que se trata de un motivo para exhibir los no pocos conocimientos del joven pensador, y específicamente no se encuentra en tal *Saggio* algún juicio de tipo crítico de orden filosófico, moral o histórico:

Lo scopo del *Saggio* è la semplice “*étiquette*”, un pretesto, senza che il giovane ne abbia coscienza. È un pretesto che gli offre occasione magnifica di metter fuori quell’immenso materiale di conoscenze condensato nel suo cervello. A dimostrare verità di fatto che tutti sanno, e che nessuno contrasta, ecco una filza di citazioni, una processione di autori, diversi di valore e di autorità, e messi alla rinfusa l’uno accanto l’altro.<sup>23</sup>

Esta visión crítica de De Sanctis es sumamente importante, pues evidencia, por un lado, la suma erudición y, por el otro lado, la falta de madurez crítica y la inexperiencia que Leopardi superará en poco tiempo.

Al analizar la producción literaria de Leopardi desde 1808 hasta 1815 se puede argumentar que se trata de un escritor de gran cultura. Al cotejar sus ideas, sus obras, sus trabajos con el contexto histórico, político y cultural de su tiempo, tenemos la figura de un pensador que es un gran especialista de los antiguos griegos y latinos, e incluso de la América prehispánica,<sup>24</sup> y que una vez que entra en contacto con el ambiente y los movimientos ideológicos de su época tendrá

---

<sup>22</sup> Cf. Francesco de Sanctis, *La letteratura italiana nel secolo decimonono*, ed. de Carlo Muscetta y Antonia Perna, Torino, Einaudi, 1969, p. 23. De Sanctis interpreta, señala y evidencia, en esta obra juvenil de Leopardi, un simple manifiesto de los rigurosos principios religiosos propios de su familia. El sentido, la interpretación de tipo nostálgico de las ideas leopardianas a propósito de las creencias, mitología, supersticiones propiamente de los antiguos lo han señalado críticos de la siguiente generación, por ejemplo, Mario Fubini.

<sup>23</sup> Francesco de Sanctis, *op. cit.*, pp. 24-25.

<sup>24</sup> De manera general, Leopardi dedica una sección en su *Storia dell’astronomia* para el análisis de la astrología propia de las civilizaciones originarias del continente americano. No se trata de una simple mención, pues realiza un estudio comparativo entre percepciones e interpretaciones astrológicas europeas y americanas. Cf. G. Leopardi, *Storia dell’astronomia, Tutte le poesie e tutte le prose*, ed. cit., pp. 764-767.

cierta presencia y reconocimiento en el ámbito intelectual. Está documentado que Leopardi muy pronto entró en comunicación y participó con entusiasmo en las dinámicas culturales propias de su tiempo gracias a las relaciones que Monaldo, su padre, tenía ya tanto con Antonio Ranieri (1806-1888) como con Antonio Fortunato Stella (1757-1833). A saber, en 1809 Monaldo ya mantenía correspondencia con Ranieri y hablaba con mucha frecuencia de los trabajos enciclopédicos y de traducción de su hijo, lo cual despertó el interés del editor. A propósito de las primeras publicaciones leopardianas, por ejemplo, el 30 de junio y el 15 de julio de 1816 se publicó en *Lo Spettatore* el *Saggio di traduzione dell'Odissea* de Leopardi; este ensayo es una especie de prefacio o presentación de la traducción al primer canto de la *Odisea* que realizó Leopardi y se publicaron juntos. Dos son los argumentos capitales: en primer lugar, la presentación de algunos problemas traductológicos a los que se enfrentó Leopardi; y, en segundo lugar, el traductor pide a los italianos que le hagan llegar sus opiniones de su trabajo.<sup>25</sup> En agosto de 1815, Antonio Fortunato Stella, el editor de *Lo Spettatore*, viaja a Recanati para conocer a Giacomo Leopardi. A partir de esos momentos Giacomo Leopardi establecerá un continuo contacto con los editores y personajes relacionados con las revistas.<sup>26</sup> Acerca de Leopardi y su época, Mario Fubini en su estudio “Leopardi nella critica dell’800” señala que el poeta

Fin dalla primissima giovinezza, dalla risposta all’articolo di Madame de Staël al *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, in cui è, per alcune pagine almeno, prima ancora che nelle canzoni patriottiche, *in nube* la sua futura poesia o senz’altro la sua prima poesia, ai molti pensieri dello *Zibaldone*, sino agli ultimi noi possiamo seguire come in trasparenza il cammino della poesia e della coscienza poetica del Leopardi. Il quale non fu, come secondo un’immagine convenzionale, forse ormai desueta, si potrebbe pensare, un isolato sprofondata nella biblioteca paterna (quanto diverso, il paragone è d’obbligo, dal Manzoni), bensì spirito estremamente vigile, che in quella stessa biblioteca si formò sui testi della cultura settecentesca e diede ascolto alle voci che del mondo contemporaneo gli

---

<sup>25</sup> Cf. G. Leopardi, “Traduzioni poetiche”, *Tutte le poesie e tutte le prose*, ed. cit., pp. 422-423.

<sup>26</sup> Cf. Francesco Flora “Cronologia”, en Giacomo Leopardi, *Tutte le opere. Le poesie e le prose*, vol. I, Verona, Mondadori, 1958, p. LVI y p. LXIII.

giungevano attraverso le riviste e en particularre attraverso l'opera di Madame de Staël.<sup>27</sup>

En resumen, es por estas razones que a partir del momento en el cual Leopardi –por medio de reseñas y artículos de revistas<sup>28</sup>– comienza a tener noticias y contacto con el mundo político, cultural e intelectual europeo su formación intelectual será la base ideológica para la apreciación y defensa de la tradición clásica y para idealizar una Italia unida. Respecto a la defensa de la tradición clásica, Massimiliano Pavan en su estudio “Leopardi e la storia antica” señala que se debe principalmente a una interpretación de la historia y la cultura antiguas propias de Leopardi:

A grandi linee il quadro storico-culturale cui va rapportata ogni riflessione anche del Leopardi circa l'antichità greco-romana, con la precisazione di due realtà politiche contemporanee molto importanti, e cioè l'esperienza dell'impero napoleonico con tutti i suoi richiami, diretti o indiretti, voluti o sollecitati, alla grande ascendenza romano-imperiale; in secondo luogo, a partire del marzo 1821, l'inizio in Grecia della lotta per l'indipendenza nazionale. Sono due esperienze del vissuto leopardiano, l'una diretta, l'altra indiretta, che puntualizzano le riflessioni del poeta sulla realtà storica del mondo classico. Non si tratta di grandi delineazioni. Ciò di cui noi possiamo usufruire per enucleare un pensiero storiografico sono le varie riflessioni sparse qua e là nel corpo multiforme dello Zibaldone. Si tratta quindi di annotazioni occasionali, senza alcun disegno, quasi provocate, come tutto il resto di quel materiale. Senonché da queste occasionali punteggiature si può anche cogliere non solo una omogeneità storico-ideologica, ma il tessuto costruito su buone cognizioni e precise individuazioni. L'indagine può essere volta nei nostri propositi non tanto al quesito su quanto e come il mondo classico abbia interferito nel mondo leopardiano, problema ben noto e più volte illustrato, quanto alla individuazione dei suoi connotati storico-politici di quanto e come il Leopardi li abbia recepiti e fatti oggetto delle sue riflessioni.<sup>29</sup>

### *La figura de Leopardi en el debate clásico-romántico*

En Italia, la obra de Madame de Staël (1766-1817) se comenzó a difundir en 1815; pues se publicó

---

<sup>27</sup> Mario Fubini, “Leopardi nella critica dell'800”, *Leopardi e l'Ottocento, Atti del secondo Convegno internazionale di studi leopardiani: Recanati 1-4 ottobre 1967*, (no aparece ni el curador ni el editor ni el compilador), Firenze, Olschki, 1970, pp. 335-336.

<sup>28</sup> Emilio Bigi señala que ya en el periodo de creación del *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* Leopardi tiene acceso y contacto con las revistas *Lo Spettatore*, *La Gazzetta di Milano* y *La Biblioteca Italiana*. Cf. Emilio Bigi, “Il leopardi e i romantici” en *Studi di lingua e letteratura lombarda offerti a Maurizio Vitale*, Pisa, 1983, p. 713.

<sup>29</sup> Massimiliano Pavan “Leopardi e la storia antica” en *Il pensiero storico e politico di Giacomo Leopardi. Atti del VI Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 9-11 settembre 1984)*, presentación de Franco Foschi, Firenze, Olschi Editore, 1989, pp. 28-29.



un artículo sobre una de sus obras donde expone la cultura alemana. Respecto a este argumento Egidio Bellorini señala que antes del controversial y difundido texto de Madame de Staël –que se publicó al inicio de 1816 y que dio pie al debate– apareció en *Lo Spettatore Straniero* en Milán, en 1815, una pequeña reseña titulada “Traduzione di un articolo francese sul libro *Gli scrupoli della Baronessa de Staël* di Alessandro Scremet” en el cual salieron a la luz las primeras noticias en Italia sobre *De l’Allemagne*. Bellorini hace notar el juicio de los editores a propósito de ese texto:

Per due ragioni ha stimato lo *Spettatore* di ammettere tra gli articoli suoi la notizia di questo libro, sperandone aggradimento dal lettore. La prima perché gioverà essa a far conoscere sotto nuovi aspetti la celebre opera su *l’Alemania* della baronessa di Staël.<sup>30</sup>

Y es precisamente con esta obra, de carácter enciclopédico, que la escritora francesa inicia la divulgación en Italia de sus percepciones de la cultura, la sociedad y la literatura alemanas. Y específicamente, las ideas sobre el Romanticismo teorizado por los hermanos Schlegel que darían pie al debate se comenzaron a divulgar a partir de 1816. En enero de ese año se publicó –en el número inaugural de la revista *Biblioteca Italiana*– el artículo *Sulla maniera e l’utilità delle traduzioni* de Madame de Staël, en el cual la autora daba a conocer tanto sus ideas teóricas literarias propiamente románticas como su percepción de la literatura italiana. La esencia de los argumentos de la escritora en dicho texto provocó casi de inmediato una fuerte reacción entre los intelectuales de la época. Propiamente esto inicia la gran polémica clásico-romántica en Italia.

Los principales críticos que analizan la naturaleza del debate entre clásicos y románticos y sus respectivos textos son Egidio Bellorini, Carlo Calcaterra y Mario Fubini. Es importante señalar, de manera general, que cada crítico analiza, señala y puntualiza textos diferentes. En la antología crítica de Bellorini no están los escritos de Foscolo, Manzoni, Leopardi y Monti; sin

---

<sup>30</sup> Egidio Bellorini, “Appendice II” en *Discussioni e polemiche sul Romanantico*, reprint a cura di Anco Marzio Mutterle, vol. II, Bari, Laterza, 1975, p. 933.

embargo, sí los mencionan, rápidamente, en el apartado “Nota” al final del volumen II. El trabajo de Bellorini se centra en una selección muy precisa de textos e incluso presenta una lista de los textos de los autores menos conocidos. Y, además, el editor del estudio Anco Marzio Mutterle sí menciona en su estudio preliminar de manera sintética la importancia de las aportaciones de Leopardi y Manzoni a la polémica.<sup>31</sup> Calcaterra, por su parte, presenta los tres principales manifiestos románticos del 1816 así como importantes artículos publicados en el *Conciliatore*:

In questo volume i tre manifesti romantici del 1816 e gli scritti principali del *Conciliatore* sul romanticismo sono adunati la prima volta, per mostrarne il nucleo sostanziale, le consonanze e le differenze; e sono commentate la prima volta le *Avventure letterarie di un giorno* del Borsieri, finora troppo trascurate dalla critica.<sup>32</sup>

Y Mario Fubini en su ensayo “Motivi e figure della polemica romantica” ofrece un recorrido, crítico y exegético de la génesis y desarrollo del debate a través de los textos y autores capitales de la cuestión.<sup>33</sup>

Bellorini en su estudio *Discussioni e polemiche sul Romananticismo* remarca que el ápice del debate tiene lugar de 1816 a 1826, no porque la diatriba haya cesado en los años siguientes, sino porque la naturaleza de la mayoría de los textos posteriores a 1826 es prácticamente repetitiva:

Dopo d’allora le discussioni non cessarono certamente, ché anzi dilagarono, più di quel che non avessero fatto prima, dalla Lombardia, dove avevano avuto inizio, alle altre parti d’Italia; ma, in sostanza, ove si eccettuino pochi scritti del Tenca, del Mazzini, del De Sanctis e di qualche altro, non si fece che ripetere idee e argomenti già detti e ridetti, discussioni e ridiscussioni negli anni precedenti.<sup>34</sup>

Se considera que estos diez años configuran la fase fundamental –la más importante debido tanto a la calidad argumentativa de los escritos como a la participación de personajes de gran fama

---

<sup>31</sup> Cf. Egidio Bellorini, *Discussioni e polemiche sul Romananticismo*, reprint a cura di Anco Marzio Mutterle, 2 vol., Bari, Laterza, 1975, vol. I, pp. V-XXIX y vol. II, pp. 963-966.

<sup>32</sup> Carlo Calcaterra, *I manifesti romantici del 1816 e gli scritti principali del “Conciliatore” sul Romanticismo*, Torino, 1970, p. 69.

<sup>33</sup> Cf. Mario Fubini, “Motivi e figure della polemica romantica”, *Romanticismo italiano. Saggi di storia della critica e della letteratura*, Bari, Laterza, 1971, pp. 13-61.

<sup>34</sup> Egidio Bellorini, “Nota” en *Discussioni e polemiche sul Romananticismo*, reprint a cura di Anco Marzio Mutterle, vol. II, Bari, Laterza, 1975, pp. 964.

y prestigio– que culmina en 1826 con una serie de textos a manera de respuesta al *Sermone sulla mitologia* (1825) de Vincenzo Monti (1754-1828). Sin embargo desde su inicio la esencia de la diatriba se divulgó y, por lo tanto, tuvo ecos, repercusiones fuera de Italia; por ejemplo Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) quien en 1818 –justo en los primeros años del debate– escribe y publica en Stuttgart el artículo “Classici e romantici lottano accanitamente in Italia” que apareció en Italia hasta diciembre de 1825.<sup>35</sup> Otro ejemplo es el escritor suizo Jean Charles Leonard Simonde de Sismond (1773-1842) que en 1819 escribió el artículo “Vera definizione del Romanticismo. Letteratura dei popoli meridionali d’Europa” el cual fue publicado en la *Biblioteca Universale Ginebrina*.<sup>36</sup> E incluso existen textos de autores anónimos –de los cuales sólo se conservan noticias o sus trabajos sin firma– quienes escribieron artículos, ya sea para periódicos o revistas, referentes al asunto; un ejemplo concreto es un artículo que se publicó en el periódico parisino *Journal des Débats* n. 3 de 1816; este texto se tradujo y apareció tiempo después como “Traduzione dal francese di un articolo del ‘Journal des Débats’ contro il Romanticismo” en Milán en 1818 en *Lo Spettatore Italiano*.<sup>37</sup>

En breve, durante tal decenio esta discusión literaria, estética, poética sobre el romanticismo y el clasicismo estuvo muy activa. Despertó gran interés incluso fuera de Italia; sin embargo, muchos de los textos de autores menores quedaron prácticamente en el olvido luego de sus primeras publicaciones. Esta fue una de las razones del trabajo de recopilación y estudio que motivaron al filólogo y crítico Egidio Bellorini a señalar:

Per cinquant’anni, circa dal 1816 in poi, le discussioni e le polemiche intorno al romanticismo diedero materia a un numero strabocchevole di pubblicazioni –articoli di

---

<sup>35</sup> Bellorini señala que además del este texto relativo al debate son muy importantes los trabajos, las interpretaciones críticas de Goethe sobre la obra de Manzoni.

<sup>36</sup> Bellorini señala que se trata en realidad de un opúsculo que contiene específicamente el capítulo xxx titulado *De la littérature du midi de l’Europe* del mismo Sismond, en el cual se trata sobre la poesía en el teatro y el romanticismo.

<sup>37</sup> Cf. Egidio Bellorini, “Appendice II” en *Discussioni e polemiche sul Romananticismo*, reprint a cura di Anco Marzio Mutterle, vol. II, Bari, Laterza, 1975, pp. 933-957 y 977.

riviste e di giornali, opuscoli, trattati, epigrammi, sermoni, opere teatrali— che, e per l'importanza dell'argomento e per le speciali circostanze politiche e spirituali del tempo, suscitarono allora, tra il pubblico dei lettori, vivo interesse. Se non che tutte quelle pubblicazioni, ove se ne tolgano poche del Monti, del Foscolo, del Berchet, del Manzoni, del Leopardi, del Mazzini, del De Sanctis e di pochi altri scrittori di maggior fama, dopo il loro apparire, non furono più ristampati, e i non molti studiosi che, per ritessere la storia del nostro romanticismo, le andarono ricercando, non poterono sempre averle facilmente a mano, e talvolta non le poterono neppur ritrovare.<sup>38</sup>

Analizar este debate es muy importante e interesante; no sólo porque tuvo lugar en Italia y presencia a nivel europeo, sino porque esta discusión poética y estética despertó sumo interés y fue el acicate para la producción intelectual de la época, lo cual hace referencia a la importancia e interés central del tema en su tiempo. A propósito de esto Mario Fubini señala:

Certo basterebbero monumenti come l'articolo sulla nuova scuola drammatica, la lettera al Chauvet, il discorso di un italiano intorno alla poesia romantica, per rendere memorabile la polemica romantica italiana: ma accanto alla voce dei massimi merita di essere ascoltata ancor oggi la voce dei minori [...]. La 'questione inutile'<sup>39</sup> del Foscolo, la questione che anche a noi oggi può sembrare mal posta, o irrilevante nella storia della estetica o della critica, ha pur adempiuto a un suo ufficio e serba tuttora una efficacia esemplare.<sup>40</sup>

En resumen, se crearon dos grupos claramente opuestos. Uno fue el de los clasicistas, quienes se opusieron y estuvieron en contra de las nuevas modalidades literarias que de Staël sugería que adoptaran los italianos. Los principales autores clasicistas fueron Vincenzo Monti (1754-1828), Pietro Giordani (1774-1848), Carlo Porta (1775-1821), Ugo Foscolo (1778-1827), Giuseppe Londonio (1780-1845), y, como se verá, Giacomo Leopardi (1798-1837). El otro grupo fue de los que apoyaron tanto las ideas del Romanticismo alemán como las ideas de la escritora francesa, es decir, el de los románticos; a saber, los principales intelectuales que aceptaron las ideas de Madame de Staël fueron Ludovico di Breme (1780-1820), Giovanni Berchet (1783-1851),

---

<sup>38</sup> Cf. Egidio Bellorini, "Nota" en *Discussioni e polemiche sul Romananticismo*, reprint a cura di Anco Marzio Mutterle, vol. II, Bari, Laterza, 1975, p. 963.

<sup>39</sup> Ugo Foscolo en su ensayo crítico titulado *Della nuova scuola drammatica in Italia* expone su juicio sobre los románticos.

<sup>40</sup> Mario Fubini, "Motivi e figure della polemica romantica", *Romanticismo italiano. Saggi di storia della critica e della letteratura*, Bari, Laterza, 1971, p. 15.

Pietro Borsieri (1788-1852) y, un personaje capital del periodo romántico italiano, Alessandro Manzoni (1785-1873).<sup>41</sup>

La revista *Biblioteca Italiana* fue fundada en Milán por el entonces virrey Heinrich Johann Bellegarde (1756-1845),<sup>42</sup> pero no se sabe si fue *motu proprio* o fue manipulado. En esos años Milán, gobernada por Austria, fue una gran capital cultural en la península itálica, y por ende muchos intelectuales se encontraban en esa ciudad. La dirección de esta revista le fue encargada al arqueólogo y geógrafo Giuseppe Acerbi (1773-1846); en apoyo como compiladores se nombraron tres intelectuales, de fama y prestigio: Vincenzo Monti (1754-1828), Pietro Giordani (1774-1848), y Scipione Breislak (1748-1826) quien era un reconocido científico mineralogista.

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

Fue precisamente en el primer fascículo, de enero de 1816, en donde se publicó el artículo que originó tanto críticas, protestas y descontentos como aprobaciones y consentimientos entre la sociedad intelectual italiana. Este controversial artículo fue escrito originalmente en francés por Madame de Staël, quien posteriormente lo envió a la dirección de la revista; Pietro Giordani lo tradujo al italiano para su posterior publicación. Este ensayo finalmente vio la luz bajo el título “Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni”. El contenido de este texto fue lo que originó en Italia un gran debate que abarcó aspectos estético-literarios e incluso histórico-culturales.

---

<sup>41</sup> Para la información específica sobre los autores y sus textos referentes al debate entre clásicos y románticos véase el estudio de Egidio Bellorini, *Discussioni e polemiche sul Romananticismo*, reprint a cura di Anco Marzio Mutterle, vol. II, Bari, Laterza, 1975, pp. 966-977.

<sup>42</sup> Johann Bellegarde fue un general austriaco. Entre 1815 y 1816 fue Virrey de Lombardía-Venecia, el *Lombardoveneto*.

En este debate participaron muchos intelectuales, escritores y poetas creando, publicando y enviando sus aportaciones al foro intelectual del momento: la *Biblioteca Italiana*. Incluso hubo quienes, sin intenciones de publicar en tal revista, escribieron sus ideas en textos propios. No todos los textos de la polémica fueron publicados en dicha revista, ya sea porque los autores los enviaron y no fueron aceptados, o porque los escritores publicaron en otros medios; o son escritos póstumos de los que sólo se tiene registro de la fecha de creación, y no hubo publicación en su momento; pero todos demuestran un gran interés sobre el argumento debatido. Es sumamente importante señalar que, debido a la ideología tanto política como literaria que representaba, la *Biblioteca Italiana* provocó que se fundara, también en Milán, en 1818 otra revista titulada *Il Conciliatore*;<sup>43</sup> ideada e impresa por un grupo de intelectuales políticos como el conde Luigi Porro Lambertenghi (1780-1860) y el conde Federico Confalonieri (1785-1846), y dirigida por Silvio Pellico (1789-1854). Se trataba de una revista periódica cuya finalidad era ser un foro en el cual publicar textos sobre el debate entre clasicistas y románticos, así como fomentar cierta conciencia política contra el dominio austriaco en Lombardía. Debido a las aportaciones y publicaciones de corte político anti-austriaco, *Il Conciliatore* fue clausurado en menos de un año; en pocas palabras, la policía amonestó a Silvio Pellico específicamente por la carga política de las publicaciones y en octubre de 1819 se suspendió la revista.<sup>44</sup>

La presencia de la figura de Leopardi en el debate se puede señalar puntualmente con dos cartas de 1816 –de esencia reflexiva y crítica– que el joven poeta envió a la *Biblioteca Italiana* con la intención de que fueran publicadas. La primera la escribió el 7 de mayo bajo el título *Lettera*

---

<sup>43</sup> Los datos sobre esta revista se consultaron en Edmondo Clerici, *Il Conciliatore. Periodico Milanese (1818-1819)*, Pisa, Nistri, 1903.

<sup>44</sup> Cf. E. Clerici, “Amici e cooperatori nell’impresa. Accoglienze. La Censura”, *op. cit.*, pp. 46-70.

*ai compilatori della Biblioteca Italiana*.<sup>45</sup> La segunda, y más importante por la naturaleza y el tema de razonamiento, titulada *Lettera ai sigg. compilatori della Biblioteca Italiana in risposta a quella di Mad. Baronessa di Staël Holstein ai medesimi*, escrita el 18 de julio –que, sin embargo, tampoco fue publicada, pero sí leída y reconocida tanto por el director, Guiseppe Acerbi, como por los compiladores, y sobre todo por Pietro Giordani– donde responde tanto a ciertos argumentos del texto de Madame de Staël, como a la conocida respuesta que ella envió a Giordani en junio de ese mismo año. El 9 de noviembre de 1816, el mismo Acerbi escribe a Leopardi para explicarle las causas por las que no fue posible la publicación de sus textos; indicando que se debió a que son argumentos minúsculos, así como porque Leopardi loa la obra de Vincenzo Monti, uno de los integrantes de la revista. A continuación, cito algunas líneas de la carta de Giuseppe Acerbi:

Stimatissimo Signor Conte, La Sua lettera di risposta all'articolo di Madama di Staël in data 18 luglio mi fece convincere a chi io doveva l'obbligazione di un'altra in data 7 maggio sottosegnata dalle sole iniziali G. L. [*Lettera ai compilatori della Biblioteca Italiana*] Io non feci uso di questa perché trattava di cose piccole e perché conteneva de' confronti e delle lodi di un nostro Collega [Monti] le quali avrebbero date all'articolo un'aria di sospetta parzialità. Non abbiamo fatto uso di quella sopra Madama di Staël perché tali risposte crebbero a tal numero e tutte versavano talmente sulle stesse cose che noi crediamo opportuno ometterle tutte e per non offenderle l'amor proprio di alcuno e per non abusare della pazienza del pubblico: tanto più che pochi giorni prima fummo prevenuti dalla lettera che qui stampò separatamente certo Signor Londonio sull'istesso argomento.<sup>46</sup>

En esta última mención, Acerbi se refiere al texto de Londonio titulado *Risposta d'un italiano ai due discorsi di Madama la baronessa De Staël-Holstein inseriti nella Biblioteca Italiana*.

La segunda carta, la titulada *Lettera ai Sigg. compilatori della Biblioteca Italiana in*

---

<sup>45</sup> Esta carta no fue publicada por la revista. Francesco Flora señala que este texto fue publicado por primera vez en Alessandro Luzio, *Miscellanea per le nozze Rossi-Teiss*, Trento, 1897. Cf. Francesco Flora, "Note", en Giacomo Leopardi, *Tutte le opere. Le poesie e le prose*, vol. II, Verona, Mondadori, 1959, p. 1132.

<sup>46</sup> Giovanni y Raffaele Bresciano, *Carteggio inedito di varii con Giacomo Leopardi, con lettere che lo riguardano*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1932, p. 1.

*risposta a quella di Mad. la baronessa di Staël Holstein ai medesimi*<sup>47</sup> (18 julio 1816) es una prueba más de la intención de Leopardi de lograr insertarse activamente en el mundo intelectual fuera de Recanati; otro ejemplo, el 12 de septiembre de 1817 Leopardi envía a Guiseppe Acerbi una copia de la *Lettera al Ch. Pietro Giordani sopra il Diogini del Mai* con la intención que sea publicada en la *Biblioteca Italiana*, y tampoco lo logra. Los intentos fallidos de publicación serán una constante únicamente en las obras de creación poética, teórica, de reflexión leopardianas, pues con las traducciones por encargo no se presentaron impedimentos de publicación en las revistas. Estos primeros textos de naturaleza crítica, y sobre todo la del 18 de julio de 1816, se pueden entender –tal como argumenta el crítico Emilio Bigi– como un “natural prelude” de la posición que adoptará el joven pensador respecto a las ideas de la imitación y de la renovación literaria divulgadas por Madame de Staël en Italia:

Nel caso specifico del Leopardi, poi, una ricerca di questo tipo sembra consentita e direi sollecitata dall'esistenza di una serie di testi ben pertinente. Tali sono ovviamente, in primo luogo, il *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* e la lettera, che del *Discorso* è naturale prelude, *Ai compilatori della Biblioteca Italiana*, in risposta della Staël.<sup>48</sup>

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

Ben parmi certo che ogni scrittore drammatico Italiano possa conoscere, e considerare, e notomizzare diligentemente le tragedie e commedie francesi senza vederle rappresentate in teatro; e che in Italia non ne manchino lettori e traduzioni, e che ogni meschino letterato

---

<sup>47</sup> Todas las citas de este texto fueron extraídas del ya citado G. Leopardi, *Tutte le poesie e tutte le prose*, eds. Lucio Felici y Emmanuele Trevi, ed. cit. En las citas siguientes sólo se indican las páginas.

<sup>48</sup> Emilio Bigi, “Il Leopardi e i romantici”, en *Studi di lingua e letteratura lombarda offerti a Maurizio Vitale*, Pisa, 1983, p. 710.



italiano abbia tanto capitale di lingua francese da potere ove il voglia, trarre dalle tragedie e dalle commedie francesi quante idee gli piaccia, e che volere rappresentar quelle ne' nostri teatri in luogo delle Italiane, sarebbe metterci in rischio di non aver più teatro proprio, e che Madama dicendo che non per questo bisogna ignorare le produzioni straniere di tal genere, non abbia risposto alla obbiezione, e che però il consiglio dato a noi di volgerci al teatro francese sia per lo meno inutile. (p. 942)

Según Leopardi, las obras extranjeras pueden servir para enriquecer –con su ejemplo– las letras italianas, pero no pueden sustituir otras fuentes de inspiración.

El siguiente argumento es el más importante, pues es sobre la idea que no se hace alguien poeta estudiando o simplemente imitando a autores extranjeros, ni tampoco buscando inspiración en cierta estética o inspiración ajena, sino que se trata de una naturaleza, de un don casi divino que va más allá del estudio y la imitación. Leopardi en esta carta señala y ejemplifica que no es cuestión ni de estudiar a otros poetas ni de intentar imitarlos, pues Homero y los grandes poetas antiguos de la edad clásica no imitaron a ninguno. Estos sumos genios creadores simplemente poseían dicho impulso natural, y fue por medio de la contemplación de la naturaleza que lograron crear todo un mundo y expresar conceptos que incluso los modernos han tomado como base.

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

Scintilla celeste, e impulso soprumano vuolsi a fare un sommo poeta, non studio di autori, e disaminamento di gusti stranieri. O noi sentiamo l'ardore di quella divina scintilla, e la forza di quel vivissimo impulso, o non lo sentiamo. Se sì, un soverchio studio delle letterature straniere non può servire ad altro che ad impedirci di pensare, e di creare per noi stessi: se no, tutti gli scrittori del mondo non ci faranno poeti in dispetto della natura. Ricordiamoci (e parmi dovessimo pensarvi sempre) che il più grande di tutti i poeti è il più antico, il quale non ha avuto modelli, che Dante sarà sempre imitato, agguagliato non mai, e che noi non abbiamo mai potuto pareggiare gli antichi (se v'ha chi tenga il contrario getti questa lettera che è di un mero pedante) perché essi quando voleano descrivere il cielo, il mare, le campagne, si mettevano a osservare, e noi pigliamo in mano un poeta, e quando voleano ritrarre una passione s'immaginavano di sentirla, e noi ci facciamo leggere una tragedia, e quando voleano parlare dell'universo vi pensavano sopra, e noi pensiamo sopra il modo in che essi ne hanno parlato; e questo perché essi e imprimamente i Greci non

aveano modelli, o non ne faceano uso, e noi non pure ne abbiamo, e ce ne gioviamo, ma non sappiamo farne mai senza, onde quasi tutti gli scritti nostri sono copie di altre copie, ed ecco perché sì pochi sono gli scrittori originali, ed ecco perché c'inonda una piena d'idee e di frasi comuni, ed ecco perché il nostro terreno è fatto sterile e non produce più nulla di nuovo. (p. 943)

Leopardi al expresar su concepción tanto del poeta como de la creación poética defiende la tradición clásica y contradice hábilmente las ideas de Madame de Staël. Pero también exalta la inspiración directa que en los antiguos nacía de la contemplación de la naturaleza. Rechaza los principios de la escritora, pero su propuesta de “imitar” a los clásicos es un manifiesto que nosotros podríamos definir romántico: inspiración individual y contemplación de la naturaleza. No imitar su forma de escritura, sus imágenes, sus metáforas; imitar su actitud, la forma y las fuentes de su inspiración.

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

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

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

Conoscere non porta seco assoluta necessità d'imitare, ma se non costringe, muove, e giunge a tanto da rendere il non imitare poco men che impossibile, ond'è che Metastasio non volle mai leggere Tragedie Francesi. E che sia difficilissimo schifare la imitazione di

quel che si è letto e ponderato diligentemente, è cosa di che ogni letterato, io penso, per poco che abbia scritto, può citare in fede la propria speranza. Nutriamoci d'Ossian e d'altri poeti settentrionali, e poi scriviamo se siamo da tanto, come più ci va a grado senza usare le loro immagini e le loro frasi. (*id.*)

Por último, es sumamente importante citar unas líneas finales, pues en este último párrafo tenemos que destacar la expresión “amor di patria” como el elemento que consideramos “romántico” en la defensa italiana del clasicismo, y es también donde Leopardi expresa que fue precisamente esto lo que lo motivó a escribir esta carta:

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

Es importante resaltar que a partir de este momento el poeta continuará reflexionando y escribiendo en el *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* en contra de los principios literarios, poéticos y estéticos románticos propuestos principalmente por Mme. de Staël y Ludovico di Breme. Es importante también tener en cuenta las reflexiones sobre el Romanticismo que se encuentran en el *Zibaldone*, tal como puntualiza Bigi:

Tali ancora, e non meno importanti, anche se sotto questo profilo scarsamente usufruiti; i passi dello *Zibaldone* schedati, sotto il titolo appunto di *Romanticismo*, in una polizzina a parte dell'*Indice del mio Zibaldone*, compilato dal Leopardi fra l'11 e il 14 ottobre 1827.<sup>49</sup>

En resumen, el debate entre clásicos y románticos provocó el despertar del ingenio de varios personajes no sólo italianos, sino europeos de la época; y, de manera específica, hizo que germinara en Leopardi un ímpetu que lo llevó primero a razonar, después a desarrollar una teoría sobre la esencia de la poesía. Finalmente, Leopardi creó una poesía que podemos reconocer en nuestros días como romántica a pesar de que este autor nunca se reconoció como tal. La

---

<sup>49</sup> E. Bigi, “Il Leopardi e i romantici”, en *Studi di lingua e letteratura lombarda offerti a Maurizio Vitale*, Pisa, 1983, p. 710.

importancia del *Discorso* radica en la esencia misma de sus argumentos, pues revela la conciencia y la futura poética leopardiana. Para dar una idea más clara de la producción ensayística, traductológica y poética del primer Leopardi, al final de este trabajo se ha incluido un apéndice en donde se indican con detalle las fechas de creación y, en su caso, de publicación de los trabajos leopardianos.

**SEGUNDA PARTE**  
**EL DISCURSO DE UN ITALIANO INTORNO ALLA POESIA ROMANTICA COMO TEORÍA POÉTICA INICIAL**  
**DE GIACOMO LEOPARDI**

**CAPÍTULO I. LA GENÉISIS Y LA HISTORIA DEL *DISCURSO***

Fue precisamente durante los años de mayor ímpetu, de las continuas y periódicas publicaciones relativas al debate entre clásicos y románticos en Italia (1816-1826), que Leopardi, no sólo se interesó en el tema, sino que, de alguna manera, participó, se dedicó a la reflexión, y en consecuencia desarrolló su percepción teórica-poética. La importancia del análisis del *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* se justifica por varios aspectos. Por un lado, no sólo la esencia de los argumentos desarrollados permite reconocer un pensamiento disidente a las propuestas literarias alemanas o francesas, sino que es posible percibir el inicio del proceso de maduración de las ideas teóricas literarias de Leopardi; y, por el otro lado, el *Discorso* muestra un Leopardi activo, actualizado y vinculado con su contexto debido al contacto con trabajos fundamentales que circularon en su época.

*Los textos que estimularon la creación del Discorso*

La reflexión de carácter teórico-poético de Leopardi respecto a la poesía nació con la lectura del artículo relativo a la utilidad de traducir autores contemporáneos de Madame de Staël en el periódico *Biblioteca Italiana*,<sup>50</sup> y tiempo después se complementó por haber leído un texto analítico sobre la poesía romántica de Ludovico di Breme publicado en la revista *Lo Spettatore Italiano*.

El artículo de Madame de Staël titulado “Sulla utilità delle traduzioni” traducido por Pietro Giordani que se publicó en enero de 1816 en el primer fascículo de la *Biblioteca Italiana*<sup>51</sup> fue,

---

<sup>50</sup> Cf. Mario Fubini, “Giordani, Madame de Staël, Leopardi” *Romanticismo italiano*. Bari, Laterza, 1971, pp. 79-94.

<sup>51</sup> Este texto de Madame de Staël que se cita corresponde a “Volgarizzamento di un discorso della Baronessa di Staël. Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni” en Antonio Gusalli, *Scritti editi e postumi di Pietro Giordani*, Milano, Borroni e Scotti, 1856, pp. 332-338. Cuando se cita el texto sólo se indican las páginas.

como se ha señalado, lo que estimuló a Leopardi a iniciar a reflexionar en temas poéticos.<sup>52</sup>

En su pequeño artículo *Madame de Staël* expone importantes argumentos. Se debe subrayar que ya desde el título es posible advertir que la escritora se dedicará a evidenciar la “utilidad” de las “traducciones” de obras literarias contemporáneas aún sin quitarle valor a las traducciones de autores clásicos. Su intención claramente es demostrar lo provechoso que sería para la producción poética italiana el contacto con otras literaturas europeas: específicamente la escritora se refiere a la alemana y la inglesa. Expone que la literatura para ser original y novedosa debe ser el fruto de una expresión natural y espontánea. En la parte inicial del artículo señala que traducir las grandes obras –que son productos del intelecto humano– es el mayor provecho que se le puede dar a las letras; añade que las traducciones son un medio de contacto y acercamiento a literaturas extranjeras. La única forma en la cual no serían necesarias las traducciones consistiría en conocer todas las lenguas. Este argumento casi llevado al absurdo, pues se trata de una situación realmente difícil. La escritora señala que en el caso que una nación intente nutrir el intelecto únicamente con sus propias grandes creaciones y no mire a las extranjeras el resultado sería que el pensamiento se empobrecería con el paso del tiempo. De Staël afirma que cuando los poetas mantienen una única fuente de modelos e imitación el resultado es que las creaciones poéticas en algún momento dejan de ser originales; y para evitar tal esterilidad en la literatura se deben conocer –por medio de las traducciones– obras de otras naciones. Así lo expresa la autora, siguiendo la traducción de Pietro Giordani:

Quando i letterati d'un paese si vedono cader tutti e sovente nella ripetizione delle immagini, degli stessi concetti, de' modi medesimi; segno è manifesto che le fantasie impoveriscono, le lettere isteriliscono: a fornirle non ci è migliore compenso che tradurre da poeti d'altre nazioni. (p. 333)

---

<sup>52</sup> A partir del 18 de julio de 1816 (fecha de la *Lettera ai sigg. compilatori della Biblioteca Italiana in risposta a quella di Mad. Baronessa di Staël Holstein ai medesimi*) Leopardi se dedicará a reflexionar –a profundizar los argumentos ya expuestos en esa carta– tal como se puede constatar también en algunos fragmentos del *Zibaldone*, como se ha señalado.

A propósito de las traducciones de obras clásicas, de Staël elogia la traducción de la *Ilíada* de Vincenzo Monti; pues señala que Homero es la expresión primitiva de la humanidad y que el contenido del poema homérico discurre armónicamente en la traducción de Monti –por el tipo de versos y las construcciones gramaticales– y gracias a tal traducción es posible tener un acercamiento a la esencia de la obra homérica. La escritora emplea este ejemplo para reforzar su argumento principal sobre la utilidad de las traducciones. Específicamente sobre la tradición clásica y el uso de la mitología greco-romana en la creación poética De Staël señala la posibilidad de un cierto peligro de esterilidad a causa del continuo empleo de los mismos referentes literarios como base inspiracional de los poetas italianos. La escritora propone que los italianos deben traducir obras de la literatura extranjera para que conozcan y den a conocer las novedades y se den cuenta que el uso de la mitología es anticuado, en desuso y abandonado:

Dovrebbero a mio avviso gl'italiani tradurre diligentemente assai delle recenti poesie inglesi e tedesche; onde mostrare qualche novità a' loro cittadini, i quali per lo più stanno contenti all'antica mitologia: nè pensano che quelle favole sono da un pezzo anticate, anzi il resto d'Europa le ha già abbandonate e dimentiche. (pp. 36-37)

Para Madame de Staël la literatura inglesa y alemana de su época significan lo novedoso y son los nuevos modelos que deben ser imitados. Será precisamente este argumento –como se analizará– uno de los principales temas que Giacomo Leopardi desarrollará en su *Discorso*. Es muy interesante señalar que el joven poeta de Recanati no responderá puntualmente a esta propuesta de Madame de Staël, sino que elaborará y expondrá su propia percepción de lo que significa la imitación de los poetas clásicos y la importancia de la mitología greco-romana en el proceso de creación poética.

El segundo texto que impulsó las reflexiones de Giacomo Leopardi fue el trabajo que publicó el literato Ludovico di Breme en el periódico *Lo Spettatore Italiano* que se titula *Il Giaurro, frammento di novella turca, scritto da lord Byron, e recato dall'inglese in versi italiani*

da Pellegrino Rossi. Este texto también es conocido y mencionado tanto por el mismo Leopardi como por algunos críticos como *Osservazioni del Cavaliere Ludovico di Breme sulla poesia moderna*, el cual apareció publicado en dos partes: la primera el 1 de enero y la segunda el 15 de enero de 1818 en el señalado periódico *Lo Spettatore Italiano*.<sup>53</sup> Se trata de un análisis crítico no únicamente sobre la traducción al italiano que realizó Pellegrino Rossi de la obra titulada *The Giaour* de lord Byron, sino que Ludovico di Breme aprovecha para realizar un comentario sobre la esencia de la poesía romántica, elemento que llamó la atención de Leopardi y lo motivó a continuar con la redacción del *Discorso*. El filólogo Ottavio Besomi realizó un rastreo extremadamente minucioso y preciso del *corpus* de la obra leopardiana y señala –en el apartado titulado “Rapporti tra i tesi” de su edición– que a partir de 1816 existen fragmentos en el *Zibaldone* que corresponden precisamente a puntuales argumentos que se desarrollarán después a lo largo del *Discorso*. En el siguiente fragmento del *Zibaldone* Leopardi declara haber leído el artículo de di Breme y su proyecto de responder a ciertos argumentos que él considera inquietantes:

Finisco in questo punto di leggere nello *Spettatore* le Osservazioni di Lodovico di Breme [*sic*] sopra la poesia moderna o romantica che la vogliamo chiamare, e perché ci ho veduto una serie di ragionamenti che può imbrogliare e inquietare, e io per mia natura non sono lontano dal dubbio anche sopra le cose credute indubitabili, però avendo nelle mente le risposte che a quei ragionamenti si possono e debbono fare, per mia quiete le scrivo.<sup>54</sup>

El texto de Ludovico di Breme está dividido en dos partes. En la primera (el artículo del 1 de enero) el autor expone sus ideas sobre la naturaleza de la poesía, la inspiración poética, las características de la poesía moderna y sobre la mitología grecolatina. En la segunda parte (el artículo del 15 de enero) el autor continúa con su crítica sobre el uso de la mitología clásica,

---

<sup>53</sup> Ottavio Besomi en su estudio crítico señala el título con el cual se publicó el texto de Ludovico di Breme, y de la misma manera hace notar que el título con el cual se ha difundido el trabajo breminano se debe a la forma en la cual Leopardi lo cita en su *Discorso*. Cf. Ottavio Besomi, “Dalle ‘Osservazioni’ del Di Breme al ‘Discorso’ di Leopardi” en Giacomo Leopardi, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*. Ed., introd. y notas de Ottavio Besomi *et al.*. Bellinzona, Casagrande, 1988, pp. XI-XII y nota 4.

<sup>54</sup> G. Leopardi, *Zibaldone*, ed., introd. y notas de Lucio Felici y Emmanuele Trevi, Roma, Newton Compton, 2018, p. 61.



también expone sus opiniones sobre las aportaciones teóricas-poéticas de August Wilhelm Schlegel, y argumenta sobre la imitación de los poetas clásicos. Es muy importante señalar que el autor concatena e intercala sus comentarios sobre la poesía moderna con los de la obra de Byron, pues no la analiza puntual y esquemáticamente. Se trata de un estudio erudito y complejo que estimuló a Leopardi; sin embargo, en su *Discorso* únicamente reflexiona y desarrolla algunos de los temas disertados por di Breme: la importancia de la ingenuidad propia de los poetas antiguos, la manera de interpretar la naturaleza y la mitología. Ludovico di Breme toma el texto de Byron como ejemplo para disertar a favor de la poesía moderna (o romántica) y contrastarla con la poesía clasicista. Y argumenta que los clasicistas están apegados a reglas antiguas y al artificio y por eso no reconocen la poética de la Naturaleza:

Verrò poscia analizzando il Giaurro di lord Byron, e la traduzione italiana che il sig. avvocato Rossi ne ha testé pubblicato in Ginevra. Il soggetto, la condotta, i costumi, le passioni, l'ideale di questa composizione, la caratterizzano di quella specie appunto di poesia contra cui si scagliano con caloroso risentimento e con freddi argomenti quelle persone, le quali hanno le regole antiche per troppo più importante che non l'effetto presente; le quali chiaman regole la consuetudine; e che nelle stesse consuetudini confondono tuttodi quelle della Natura con quelle degli artifizi e delle scuole.<sup>55</sup>

A propósito de la percepción del mundo antiguo y de la mitología di Breme argumenta que la fuerza creativa de los antiguos cuyo motor él considera que fue la “*stupidità umana*” –entendida como la ignorancia de la interpretación de la naturaleza con base en el conocimiento científico y la experimentación– fue legítimo en su momento. Las fantasías del mundo antiguo, es decir, la mitología son un repertorio o una fuente válida en su tiempo, pero ya no válidas para saciar la sed de la imaginación y del ingenio de los hombres:

Il furor poetico fu già in massima parte un legittimo e semplicissimo effetto dell'avita stupidità umana. Ignorantissimi su di ogni cagione, e suoi principi dei fenomeni; vittime,

---

<sup>55</sup> Ludovico di Breme, “Il Giaurro, frammento di novella turca, scritto da lord Byron, e recato dall'inglese in versi italiani da Pellegrino Rossi”. En “Appendice” en Giacomo Leopardi, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*. Ed., introd. y notas de Ottavio Besomi *et al.*. Bellinzona, Casagrande, 1988, p. 175. En las siguientes citas del texto bremiano se señalan únicamente las páginas.

non conduttori delle cose, gli uomini, d'ogni accidente fecero poesia. Quel mondo antico, che noi veneriamo a traverso il prisma dei secoli, e che le cortine e l'oscurità delle tradizioni ci hanno fatto parere così reverendo; quel mondo canuto agli occhi della immaginazione, ma bambino a quelli della ragione, vedeva dappertutto portentosi e macchine soprannaturali; perché tutto è superiore ad una natura ancora inesperta: colpito così da una balorda ammirazione, egli si veniva ideando una infinita gerarchia di miracolose potestà. [...] Questa è quella fonte, diciam noi, che non può più dissetare gli ingegni e le fantasie della mente umana. (pp. 176-177)

Respecto a la mitología grecolatina di Breme argumenta que se trata únicamente de un ajuar compuesto de fórmulas, algo técnico, mecánico y muy alejado de lo que realmente debe ser la poesía. Señala una cierta superioridad inspirativa de las ciencias, las artes y los productos de la industria de su época respecto a la antigua fantasmagoría mitológica. Las creencias propias del mundo antiguo –para di Breme– no son ya más que elementos ineficaces, triviales y pedantes:

La vicendevole fratellanza delle scienze e delle arti, i miracoli dell'industria, ec. mi par davvero che l'ispirazione s'abbia in queste idee e in questi sensi un corredo superiore d'assai all'antica fantasmagoria, e che la ragion poetica nostra possa disgradare i cavalli del Sole e il litofago Saturno, e il goffo Vulcano, e il melenso Giove ec. ec. Le allegorie dedotte da questi personaggi sono oramai inefficaci, triviali e pedanti oltre ogni dire; le metafore del parnaso classico sono per le stesse cagioni tali freddure, che oramai non v'ha galantuomo che le voglia adoperare. La mitologia è, al più, un corredo di formule, una lingua tecnica, ecco tutto: ma non è più poesia. (p. 177)

Di Breme reconoce en la poesía clasicista un cierto tipo de frialdad y trivialidad, pues la mitología ya no es un sistema de creencias válido o vivo; es decir, se trata de una manera antigua de interpretar la Naturaleza que ya no corresponde con la actualidad de su mundo.

Ludovico di Breme casi al final de su texto expone un argumento relativo al modo de inspiración en los antiguos y la interpretación de la Naturaleza que Leopardi en su *Discorso* debatirá. Di Breme argumenta que de los antiguos se debe aprender a no copiarlos, sino emularlos, y competir con ellos en la interpretación de la Naturaleza, la cual se modifica según cada época:

Impareremo dai Greci, e da quanti furon grandi nei secoli di poi, a non ricopiare mai più né Greci, né Latini, ma bensì ad emularli, gareggiando con essi nello sviscerare la Natura ideale, modificata secondo i vari tempi, e nello spaziare generosamente e grandiosamente per la immensità del cuore umano. (pp.188-189)

Ludovico di Breme propone emular a los griegos en su forma de interpretación de la Naturaleza. Emular a los clásicos para di Breme significa competir (*gareggiare*) con ellos en la forma de descifrar la naturaleza y no copiar o simplemente reproducir su poesía, sus fórmulas, sus imágenes, sus metáforas, sino su fuente de inspiración. Este argumento de Ludovico di Breme será uno de los principios sobre la imitación de los clásicos y la inspiración que Leopardi desarrollará a lo largo de su *Discorso*.

La naturaleza del texto breminano, tal como argumenta Besomi, es una “non semplice recensione, ma un vero e proprio saggio di poetica romantica che trae spunto dall’opera presa in esame.”<sup>56</sup> Está claro que este opúsculo incentivó aún más a Leopardi para seguir trabajando en su *Discorso*.

Leopardi trató, en varias ocasiones, de intervenir directamente en la polémica clásico-romántica haciendo publicar sus reflexiones y contradicciones en las revistas de la época, pero sin éxito. Testimonio de esto es la carta del 27 de marzo de 1818 que Leopardi envió al editor Anton Fortunato Stella (1757-1833) donde declara haber enviado también la primera parte del *Discorso*; además Leopardi escribe a Stella que la segunda parte la enviaría pronto:

Stimatissimo Signore. Le spedisco per la posta sotto fascia e involtata in carta stampata la prima parte di un Discorso sopra le *Osservazioni del Cavaliere Lodovico di Breme intorno alla poesia moderna*, pubblicate nel di Lei *Spettatore*. Ella che ben intende, vede che per trattare queste materie profondamente come ha fatto il Cavaliere, e non superficialmente come fanno i più, i quali perciò riescono facilmente a scrivere e stampare in un istante, è necessario del tempo; e per questa cagione non ho potuto spedirle il Discorso intiero. Ma la continuazione le sarà spedita sollecitamente, se questa prima parte non le dispiacerà.<sup>57</sup>

---

<sup>56</sup> Cf. Ottavio Besomi, “Dalle ‘Osservazioni’ del Di Breme al ‘Discorso’ di Leopardi” en Giacomo Leopardi, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*. Ed., introd. y notas de Ottavio Besomi *et al.*. Bellinzona, Casagrande, 1988, pp. XI y nota 4.

<sup>57</sup> Fragmento de la carta del 27 de marzo de 1818 que Leopardi envía a Anton Fortunato Stella. Cf. G. Leopardi, *Tutte le poesie e tutte le prose*. Ed., introd. y notas de Lucio Felici y Emmanuele Trevi, Roma, Newton Compton, 2018, pp. 1162-1163.

El trabajo de Besomi –como se ha visto– corrobora que efectivamente hay un inicio de la evolución intelectual e ideológica que acompaña a la creación del *Discorso*,<sup>58</sup> y que es a partir del inicio de la polémica entre clásicos y románticos. Todos los datos hacen posible argumentar que el *Discorso* fue escrito entre 1816 y 1818. A propósito de la motivación por el texto de Ludovico di Breme,<sup>59</sup> casi en la parte final del *Discorso* Leopardi declara:

Questo Discorso che da principio s'intitolava, *intorno alle Osservazioni del Cavaliere Lodovico di Breme sulla poesia moderna*, fu cominciato appena venute in luce le dette Osservazioni ne' quaderni undecimo e seguente dello Spettatore italiano: poi non sapendo l'autore sbrigarli in un batter d'occhio dell'assunto di trattare queste materie, e intanto altri più felice avendo risposto, e il Cavaliere felicissimo avendo replicato immediatamente e diffusissimamente, l'autore non giudicò di frammetersi in questa lite per allora; e oltracciò non parendogli che l'Italia fosse mossa da quelle Osservazioni a segno che dovesse far troppo caso di un libro che semplicemente le confutasse, e crescendogli la materia fra le mani, si regolò in guisa che questo Discorso, cambiato il titolo, a ogni modo ritiene la sua prima forma di risposta alle Osservazioni del Cavaliere.<sup>60</sup>

La reflexión de Leopardi –que implica madurez intelectual– sobre el modo de la creación poética inició en 1816 y dos años después uno de los más considerables frutos será el *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*. Respecto a esta evolución que se percibe entre la *Lettera ai sigg. compilatori della Biblioteca Italiana* y el *Discorso* Emilio Bigi señala:

Sulla linea di tale atteggiamento, ma in modo più maturo e consapevole, si collocano il *Discorso*, composto circa due anni dopo, nei primi mesi del 1818, e gli altri scritti che lo precedono immediatamente e lo integrano.<sup>61</sup>

En resumen, los testimonios del contacto entre Leopardi y los directores-editores-colaboradores de las tres revistas mencionadas –como se ha visto– se pueden constatar al revisar

---

<sup>58</sup> Cf. Giacomo, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*. Ed., introd. y notas de Ottavio Besomi et al., Bellinzona, Casagrande, 1988, pp. XXV-XXXVI.

<sup>59</sup> A propósito del tema véase también Mario Fubini, “Lettere del Di Breme”, *Romanticismo italiano*. Bari, Laterza, 1971, pp. 115-122.

<sup>60</sup> G. Leopardi, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica, Tutte le opere*, vol. II, ed. de Francesco Flora, Verona, Mondadori, 1959, p. 549.

<sup>61</sup> Emilio Bigi, “Il Leopardi e i romantici” en *Studi di lingua e letteratura lombarda offerti a Maurizio Vitale*, Pisa, 1983, p. 712.

la correspondencia de tal periodo. Ya en los primeros meses de 1816, Leopardi se comunicaba con Antonio Fortunato Stella y casi al mismo tiempo inicia la correspondencia con la revista *Biblioteca Italiana*, cuyo editor era Giuseppe Acerbi.<sup>62</sup> A pesar de la fama y el prestigio como traductor y filólogo que Leopardi había ganado poco a poco, fueron vanos sus intentos para que el *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* fuera publicado y, por lo tanto, permaneció inédito hasta 1906.

La idea de un Leopardi aislado o que tenía un limitado conocimiento de textos de su época tanto teóricos-críticos como literarios-poéticos debe ser matizada, pues, además del ya mencionado contacto con las revistas y sus editores, en la producción leopardiana de los años 1816-1818 hay rastros del conocimiento de textos y autores específicos. Es decir, aparecen menciones de algunos de los personajes y trabajos más importantes de la época –en el aspecto literario e incluso de pensamiento–, no sólo italianos, sino europeos. Emilio Bigi explica al respecto:

Anche assai limitato è il numero dei testi stranieri, teorici o letterari, che il Leopardi indica esplicitamente come romantici. Fra i teorici, accanto alla Staël, sono nominati soltanto il Lessing e lo Schlegel; fra i poeti Gessner, Bürger, Southey, Byron, Delille, Bernardin de Saint-Pierre e Chateaubriand; e come loro modelli, accanto ad Ossian, Milton e Klopstock. Ma più ancora è da mettere in rilievo come, oltre alle indicazioni rapide o generiche o incerte che accompagnano per lo più i nomi di quegli scrittori, altri anzi indicano a ritenere in genere limitata o di seconda mano la conoscenza che il Leopardi possiede delle loro opere.<sup>63</sup>

Además Bigi –a lo largo de su estudio “Il Leopardi e i romantici”– hace notar y sugiere que no sólo las citas, sino que las menciones e interpretaciones críticas que Leopardi realiza en el *Discorso* pueden derivar tanto de un contacto directo como indirecto.<sup>64</sup> El acceso que Leopardi tenía con

---

<sup>62</sup> Véase la cronología que se ofrece como apéndice a esta investigación.

<sup>63</sup> Emilio Bigi, “Il Leopardi e i romantici”, en *Studi di lingua e letteratura lombarda offerti a Maurizio Vitale*, Pisa, 1983, pp. 713-714.

<sup>64</sup> “La citazione della Staël, del Lessing e dello Schlegel come teorici romantici opposti ad Aristotele, Orazio e Quintiliano deriva quasi certamente dai *Cenni critici* del Londonio (o, più probabilmente, da una recensione anonima di tale opuscolo). Su Ossian e sul Gesser, come anche sul Delille e sul Saint Pierre, si può ragionevolmente pensare che egli avesse, già a questa epoca, informazioni abbastanza ampie e dirette. Ma è probabile che del Bürger avesse letto solo le poche citazioni riportate nelle recensioni alla *Lettera semiseria* e la traduzione in prosa della *Leonora*,

revistas, lo demuestran ciertas citas o menciones a algunos artículos o reseñas que se publicaron en *Lo Spettatore*, *La Biblioteca Italiana* y *La Gazzetta di Milano*. Bigi dice al respecto:

In quale misura egli conoscesse effettivamente gli scritti polemici dei romantici e dei classicisti, pubblicati successivamente alla sua ricordata lettera del 1816, non è possibile stabilire con assoluta sicurezza. Si può tuttavia ritenere assai probabile che le sue letture fossero limitate agli articoli e alle recensioni comprese nelle riviste milanesi che egli riceveva o poteva leggere a Recanati, quali la “Biblioteca Italiana”, lo “Spettatore” e la “Gazzetta di Milano”. Esplicitamente citati, nel *Discorso* e negli altri testi ad esso connessi, appaiono infatti soltanto, oltre naturalmente alle *Osservazioni* del Di Breme, alcuni scritti del Bertolotti, del Pezzi e di altri, pubblicati tutti sulle riviste suddette; mentre altri interventi, quali i *Cenni critici* e l'*Appendice* del Londonio e la *Lettera semiseria* del Berchet, dei quali si possono rintracciare alcuni echi nelle pagine leopardiane, sembrano conosciuti non tanto attraverso letture dirette, quanto tramite recensioni pure apparse nelle riviste ricordate.<sup>65</sup>

Los estudios y los datos que Bigi proporciona respecto al origen y a las intertextualidades del *Discorso* son los más exhaustivos, completos y precisos en el tema.

#### *Temática y estructura del Discorso*

El *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* es un texto capital que permite conocer las primeras percepciones estéticas leopardianas; es una obra que representa la voz de un italiano en defensa de su patrimonio poético, cultural e intelectual. Se trata de un trabajo sumamente importante que sin embargo no fue tomado en consideración ni en su momento ni en la historia de la crítica sino hasta inicios del siglo XX.

Leopardi argumenta que es propiamente la naturaleza y la forma de ser de los antiguos, la que es digna de imitarse por la infinita riqueza poética y libertad expresiva que poseen aun si se compara con autores de tiempos modernos. En esta obra están presentes elementos clasicistas que se pueden definir como el resultado del amor de la patria cultural o herencia intelectual y poética.

---

publicata nello “Spettatore” IX (1817)”, Emilio Bigi, “Il Leopardi e i romantici”, en *Studi di lingua e letteratura lombarda offerti a Maurizio Vitale*, Pisa, 1983, pp. 714-715.

<sup>65</sup> Cf. Emilio Bigi, “Il Leopardi e i romantici”, en *Studi di lingua e letteratura lombarda offerti a Maurizio Vitale*, Pisa, 1983, p. 713.

La naturaleza, el aspecto ideológico y la esencia teórica en potencia del *Discorso* son de suma importancia en la historia y el desarrollo del pensamiento y de la sensibilidad leopardianos, pues no sólo se trata de un estudio preciso y erudito, sino que es la expresión de las propias ideas estéticas y poéticas del joven filólogo a favor tanto de la poesía como de la patria italianas.

Ya desde el título de esta obra es posible identificar ciertas palabras clave y el objeto de análisis, cuya elección por parte del autor no puede ser simplemente una casualidad, sino que son conceptos elegidos con gran precisión semántica. En primer lugar, se trata de un discurso; es decir, es una disertación –una especie de ensayo– cuya finalidad es exponer argumentos muy puntuales previamente reflexionados. En segundo lugar, hay un elemento muy particular: la autoría del discurso. Leopardi no escribe su nombre (a diferencia de otros autores que se mencionan y se nombran en textos de este periodo). En el título del discurso se hace referencia únicamente a un “italiano”. Este autor genérico, que podría ser cualquier persona, disertará; es decir, pronunciará sus razonamientos. En tercer lugar, está la materia a tratar, a saber, la poesía romántica. A propósito de la poesía “romántica”, se debe señalar que –tal como lo hace notar Bigi– específicamente el término “romántico” aparece por primera vez tanto en el *Discorso* como en los textos de apuntes previos y contemporáneos a la creación del *Discorso*:

Per la precisione, il Leopardi impiega questo termine per la prima volta in Z 10, giustificando la cautela dei poeti moderni nello scostarsi dai modelli classici e dalle regole con la considerazione che “vediamo il gusto corrotto del secolo che facilissimamente ci trasporterebbe in sommi errori, osserviamo le cadute di molti che per certa libertà di pensare e di comporre partoriscono mostri, come sono al presente, per esempio, i ‘romantici’”.<sup>66</sup>

El hecho de que Leopardi haya elegido el término “romántico”, se debe a que no es únicamente una palabra de uso común en esa época, sino que engloba todo un concepto. Se trata

---

<sup>66</sup> Emilio Bigi, “Il Leopardi e i romantici”, *op. cit.*, p. 713, n. 12.

de una elección y un uso muy bien razonado. Es un testimonio de la conciencia, de la posición ideológica leopardiana. Incluso se podría interpretar el título como cierta antítesis existente entre “italiano” y “romántico”. En otras palabras, se trataría de una clara distinción que hace el autor entre literatura italiana y literatura romántica. La literatura italiana sería en este caso contraria a la romántica.

De manera general, Leopardi en el *Discorso* expresará sus ideas teóricas sobre la poesía, de las cuales algunas tomarán forma en su producción literaria, inaugurando así un nuevo modelo poético en el cual clasicismo y romanticismo se amalgaman. Este tipo de creación poética ha sido analizada y reconocida como un clasicismo moderno por algunos críticos, quienes señalan la importancia del *Discorso* en el proceso de evolución poética en Leopardi. A propósito de esto Lucio Felici señala:

La ‘celestre naturalezza’ degli antichi, ben lungi dall’esaurirsi in un pedantesco paradigma retorico, è per il giovane poeta recanatese un modello operativo che lascia allo scrittore moderno infinite possibilità d’esecuzione. A pochi mesi dalla conclusione del *Discorso*, sarà la stessa poesia di Leopardi a dimostrare inequivocabilmente quanta libertà espressiva e ricchezza di invenzione potevano derivare dalla pratica di questo modernissimo classicismo.<sup>67</sup>

Respecto a la forma y el contenido del texto, se debe señalar que los argumentos que Leopardi desarrolla de principio a fin en su *Discorso* se encuentran muy ligados entre sí –es en esencia un discurso, como si fuera una conferencia, un discurso público–, pues la forma en la cual el autor desarrolla los diversos temas es de manera elocuente, continua y muy precisamente concatenada. Es importante remarcar que el autor no realiza división ni de capítulos o subcapítulos, sino hasta el final pone una pequeña advertencia separada del texto global.

Debido a que los argumentos del *Discorso* son varios y que Leopardi no señaló ningún

---

<sup>67</sup> Lucio Felici, “nota” al *Discorso*, en Giacomo Leopardi, *Tutte le poesie e tutte le prose*. Ed., introd. y notas de Lucio Felici y Emmanuele Trevi, Roma, Newton Compton, 2018, p.



capítulo o tema, los críticos Francesco Flora y Ettore Mazzali en una edición de 1957 de la editorial Cappelli presentan (además de un estudio preliminar, así como una serie de ensayos críticos en apéndice) una propuesta de subdivisión temática-argumentativa del *Discorso*.<sup>68</sup> Los estudiosos ofrecen una separación del texto en veintiséis breves apartados que tienen como título indicativo del tema frases hechas con palabras clave extraídas del texto mismo; estos encabezados presentan y sintetizan los argumentos que Leopardi desarrolla en las páginas inmediatamente sucesivas.<sup>69</sup> Esta división es prácticamente la única de su clase y no sólo es de mucha relevancia, sino de suma utilidad para todos los estudiosos. Los críticos meticulosamente han señalado las siguientes veintiséis partes temáticas-argumentativas del *Discorso*:

- 1) La ragione di questo discorso;
- 2) La poesia non si deve sviare dal commercio dei sensi;
- 3) Il poeta sceglie dentro i confini del verisimile le illusioni meglio accomodate ad imitar la natura e a dilettae;
- 4) Quello che furono gli antichi siamo stati noi tutti, dico fanciulli e partecipi di quell'ignoranza che infiamma la fantasia;
- 5) Non cercheremmo la natura e le illusioni in un tempo dove tutto è civiltà e ragione e scienza, e dove è scemato e scema l'uso dell'immaginazione;
- 6) L'ufficcio del poeta è imitar la natura. I romantici al contrario cantano l'incivilimento;
- 7) La corruzione dei gusti fa sì che la poesia romantica diletti un infinito numero di persone;
- 8) La seconda ragione di questo diletto è la rozzezza di molti cuori e di molte fantasie;

---

<sup>68</sup> Leopardi, Giacomo, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*. Introd. de Francesco Flora, a cura di Ettore Mazzali. San Casciano, Cappelli Editori, 1957, *passim*.

<sup>69</sup> Los críticos han compuesto los encabezados de estos apartados usando frases o palabras del texto leopardiano derivados específicamente de las páginas en las cuales se trata el argumento del apartado. En algunos casos es una frase completa, en otros es una frase de un periodo al cual se han quitado las oraciones parentéticas, y en otros casos cuando el poeta se expresa en forma negativa han transformado este título en palabras positivas, pero siempre son palabras de Leopardi.

- 9) La terza cagione è la novità della poesia romantica, laddove l'assuefazione ha fiaccato il diletto della poesia classica;
- 10) I romantici cercano, per commuovere i lettori, le più strane cose che si possono immaginare e gli eccessi di qualsivoglia genere; e ne fanno materia di poesia;
- 11) La psicologia, caos di sofisticerie e di frenesie, è una delle principalissime singolarità usate dai romantici;
- 12) Il poeta non inganna l'intelletto, ma l'immaginazione degli uomini;
- 13) La poesia fu agli antichi oltremisura più facile e spontanea che non sia presentemente;
- 14) L'età nostra potrà dare un poeta riflesso come Virgilio e il Tasso, non un poeta che muova dilette sostanziosi; e celesti, quali mossero Omero, Dante, Petrarca, Ariosto;
- 15) Il poeta non è un classicista: lo scagliarsi contro i pedanti è perciò verissima pedanteria di per se stessa;
- 16) I poeti antichi trasportavano la natura nei versi loro e così si ispiravano al veridico sentimento;
- 17) Al contrario nei poeti romantici abbonda un patetico che è spoglio in tutto di intima spontanea ritrosa dolcissima sensibilità. Esempi di poesia spontanea;
- 18) Il poeta imita la natura, e la imita con naturalezza e temperanza e divina sprezzatura. Poeta è Dante, e nessuno oserebbe anteporgli Ovidio;
- 19) I romantici, con la loro impudica ostentazione della sensibilità, hanno fatta la poesia di celeste e divina e vergine e verissima baldracca;
- 20) Nuovi esempi di celeste naturalezza antica, la quale fu propriamente la del Petrarca;
- 21) I romantici ricusano le credenze esotiche e barbare;
- 22) L'uomo acceso dalla fantasia (e il poeta) trasmuta in umana sembianza tutto quanto egli senta e viva. Della sentenza dei Di Breme sulla rosa innamorata del Byron;

- 23) La poetica verità degli dei e delle altre forme umane nella mitologia dei pagani;
- 24) Gli antichi imitavano la natura suscitandone il meraviglioso, i Romantici, per imitare al vivo e con evidenza, cadono nel triviale. Le onomatopee romantiche rassomigliano ai suoni di un fantoccio;
- 25) Esortazione ai giovani italiani affinché onorino la patria nella sua poesia e nelle sue arti belle;
- 26) Avvertimento dell'autore.

Importante es señalar que no obstante la edición del *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* de 1957 de Francesco Flora y Ettore Mazzali sea en estos momentos casi inconseguible y no tan difundida o conocida, se debe considerar como un referente de edición crítica por el rigor y la precisión filológica.<sup>70</sup>

#### *Breve historia y noticias editoriales del Discorso*

Es importante señalar que no en todas las ediciones actuales del *Discorso* se puede encontrar información suficiente referente a los manuscritos y su historia de publicación. A continuación se presenta una panorámica de las ediciones que se consultaron y cotejaron en esta investigación.

En la primera nota a pie del *Discorso* de la edición integral de 2018, dirigida por Lucio Felici y Emmanuele Trevi publicada en Roma por la editorial Newton Compton, los editores declaran que la primera publicación del *Discorso* fue en 1906 en una antología titulada *Scritti vari inediti dalle carte napoletane* publicada en Firenze por la editorial Le Monier. Al cotejar tal publicación y consultarla el resultado es que hay una variante en el título; pues tal como aparece en la portada es *Scritti vari inediti di Giacomo Leopardi dalle carte napoletane*.

Los datos filológicos sobre el texto en cuestión en la edición de 1906 son muy pocos, por no decir nulos; pues, se trata de una publicación en la cual únicamente aparece una breve

---

<sup>70</sup> El ejemplar que se consultó para esta investigación pertenece al acervo del “Laboratorio Leopardi” de la Università di Roma La Sapienza.

*avvertenza* en la cual una “*Commissione*” –de la cual no se declaran los nombres de quienes la conformaron, ni se menciona al editor o compilador, y tampoco ofrece una detallada explicación del origen y acceso a los manuscritos– expone que los textos ahí reunidos eran inéditos, que algunos pertenecían a Antonio Ranieri, y que en el momento que preparaban tal volumen fueron comprados por la comisión algunos manuscritos y que luego se resguardaron en la Biblioteca Nazionale di Napoli. La comisión anuncia sus criterios editoriales, así como la organización y división en tres secciones: poesía, prosa y epistolario.<sup>71</sup>

En el volumen II de la colección titulada *Tutte le opere di Giacomo Leopardi* editada por Francesco Flora publicado por Mondadori en su sexta edición de 1959,<sup>72</sup> se declara en una nota que el *Discorso* fue publicado por primera vez en la antología ya mencionada de 1906, y de igual manera aparece el título incompleto; esta vez como *Scritti vari inediti*.<sup>73</sup> En esta edición, en el apartado de notas, se menciona únicamente que los manuscritos del *Discorso* se encuentran entre las fojas napolitanas y se nos ofrece únicamente la siguiente ubicación: B. xv, 15. Importante es señalar que tanto en la edición de la Newton Compton<sup>74</sup> como en la de Mondadori no se encuentra nota alguna referente y precisa que declare cuál ha sido la fuente y fortuna textual del *Discorso* que se presenta en cada una de las ediciones.

En el apartado “Nota al testo” del *Discorso* editado por Rosita Copioli se menciona que el texto del *Discorso* de 1906 fue el utilizado por Francesco Flora para su primera edición de 1940 y que sobre tal edición se han basado las sucesivas y no únicamente aquella de la casa Mondadori,

---

<sup>71</sup> Cf. “Avvertenza” a *Scritti vari e inediti di Giacomo Leopardi dalle carte napoletane*, Firenze, Le Monnier, 1906, pp. v-ix.

<sup>72</sup> La primera edición corresponde a 1940.

<sup>73</sup> Cf. “Note” a *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, Giacomo Leopardi, *Tutte le opere. Le poesie e le prose*, ed. de Francesco Flora, vol. II, Mondadori, Verona, 1959, p. 1131.

<sup>74</sup> Consulté físicamente la segunda edición de 2018. En la página legal se declara que la primera edición corresponde a 1997; la cual consulté en su versión digital y al cotejar el contenido es evidente que se trata del mismo. De igual manera, siempre en la página legal, está escrito que hubo otras ediciones en el 2010, 2013 y 2016.

sino también otras más. Estas declaraciones aparecen iguales tanto de la edición impresa del 2001<sup>75</sup> como de la primera edición digital de 2013.<sup>76</sup> Rosita Copioli declara que para la edición que ella presenta propone el texto de la revisión filológica dirigida por Ottavio Besomi y publicada en Bellinzona por la editorial Casagrande en 1988. Esta versión, argumenta Copioli, está libre de las erratas presentes en las ediciones anteriores<sup>77</sup> debido a un exhaustivo cotejo con los manuscritos napolitanos.<sup>78</sup> En la edición de Ottavio Besomi se encuentra, además del *Discorso*, un estudio preliminar que señala los orígenes de nuestro texto, los fragmentos leopardianos previos y posteriores referentes al *Discorso*.

Es importante señalar que la edición de Besomi –tanto por los estudios filológicos sobre los manuscritos leopardianos como por las referencias de los textos colaterales que cronológicamente acompañaron la creación del *Discorso*– es la que más información y referencias ofrece. A continuación, presento la descripción que hace Besomi de los manuscritos únicos. El *Discorso* es un *codex unicus*; el cual está resguardado en la Biblioteca Nazionale di Napoli:

Il manoscritto si compone di 10 fascicoli (“quaderni” li chiama Leopardi): i primi 9 sono formati da 4 bifogli, il decimo e ultimo da 3, per un totale di 78 fogli. Numerazione moderna a matita a pagina, da 1 a 153; sono in bianco le pagine corrispondenti a 154-56. La misura è di 75 x 120 mm. Il testo è affidato al recto e al verso di tutti i fogli, che sono rigati (19 righe); il campo scrittorio copre quasi l’intera pagina, lasciando libero solo uno spazio minimo di ca. 3 mm lungo il margine sinistro, un po’ più ampio, ma non sempre, nei margini superiore e inferiore. Leopardi occupa cioè anche lo spazio non rigato, talvolta in capo, talvolta a piè di pagina. Il *ductus* è regolare, con le variazioni normali per un testo relativamente lungo, che non può essere steso tutto di seguito; cambi di penna e/o di

---

<sup>75</sup> “La presente edizione propone il testo del *Discorso*, degli appunti, e del passo dello *Zibaldone*, nella accurata revisione filologica di O. Besomi e altri ed., condotta sul riscontro degli autografi napoletani. La edizione di Besomi ed altri corregge le precedenti: Flora, e quindi Mazzali in tre punti, nel *Discorso*.” Cf. Rosita Copioli, “Nota al testo”, en Giacomo Leopardi, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, ed. dig., Ed., introd. y notas de R. Copioli, Milano, Rizzoli, 2001, p. 66.

<sup>76</sup> Cf. Rosita Copioli, “Nota al testo”, en Giacomo Leopardi, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, ed. dig., Ed., introd. y notas de R. Copioli, Milano, Rizzoli, 2013, p. 66.

<sup>77</sup> Lo declara y afirma, pero no puntualiza ni señala específicamente cuáles son los puntos a los que se refiere de la edición de Francesco Flora de 1940.

<sup>78</sup> R. Copioli señala que los manuscritos leopardianos del *Discorso* se encuentran en la Biblioteca Nazionale di Napoli en “Carte Leopardi”, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* (con este título en el autógrafo), xv. 15. R. Copioli, *ibidem*, p. 67.

inchiostro si manifestano sicuramente alle pagine 33 (tra §80 e 81), 75 (tra § 184 e 185), 153 (tra §384 e 385). Dei numerosi interventi correttori e delle aggiunte in rigo e a margine rende conto l'apparato. Il manoscritto non rispecchia una stesura di primo getto, ma la trascrizione da una minuta precedente, come si inferisce dalla fisionomia del manufatto (ben assestato nel testo base, ma ancora passabile di interventi stilistici e concettuali), e da alcuni segnali evidenti, quali gli errori tipici –puntualmente corretti– di un amanuense copista di sé stesso, come il salto di riga, o l'anticipazione di una parola o di un sintagma: fatti analoghi a quelli accertati nell'autografo delle *Operette morali*.<sup>79</sup>

En resumen, como se puede constatar se trata de un texto que desde el inicio de su creación ha tenido una fortuna editorial muy particular.

---

<sup>79</sup> Ottavio Besomi, "I testimoni autografi", G. Leopardi, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, Bellinzona, Casagrande, 1988, p. XIX.

## **CAPÍTULO II. ARGUMENTOS Y CONCEPTOS CLAVES DE LA TEORÍA POÉTICA LEOPARDIANA EXPRESADAS EN EL *DISCORSO***

Las ideas desarrolladas a lo largo del *Discorso* son consideradas como los principios –o la base teórica propia y personal– para la creación poética subsecuente de Giacomo Leopardi. La obra leopardiana, sin embargo, no quedará estática o restringida únicamente a tales lineamientos, sino que se desarrollará a partir de esas reflexiones. A propósito de la importancia del análisis y de la esencia de este texto, Claudio Colaiacomo hace notar que es posible percibir una notoria y continua evolución progresiva de la poesía leopardiana; es decir, un continuo proceso de maduración poética a partir de los momentos del inicio de la composición de tal discurso.<sup>80</sup>

### *Exégesis del Discorso*

La concepción de la poesía romántica –y de los románticos– que tiene Leopardi y que expone a lo largo de su *Discorso* es muy singular. El autor expresa su percepción y sus ideas de los románticos contrastándolos con los antiguos respecto a la imitación y a la creación poética. Leopardi argumenta que un verdadero poeta debe imitar a los grandes poetas del pasado, pero no en sus formas o en sus metáforas, sino en ciertos elementos de creación más profundos; es decir, en el modo y la manera de componer por medio de una genuina inspiración en la naturaleza.

A lo largo del texto el autor analiza y desarrolla minuciosamente las cualidades propias no sólo de la poesía, sino también del trabajo y la misión del poeta. La esencia de la imitación característica de los poetas clásicos es para Leopardi el modo en el cual se debe imitar la naturaleza para deleitar. Este tipo de imitación a lo largo del *Discorso* se confronta perennemente entre los románticos y los clásicos: hay constantemente esta especie de dualidad contrastiva entre antiguos y modernos. El autor subraya la importancia y la esencia de los poetas antiguos y su poesía.

---

<sup>80</sup> Esta es una síntesis de los conceptos expresados por Claudio Colaiacomo durante una conversación sostenida en Roma en el mes de septiembre de 2023.

Leopardi –casi al final de su *Discorso*– hace una invitación o exhortación a los jóvenes italianos para que honren y defiendan su patria por medio de la defensa de la poesía y las artes italianas.

Los argumentos tratados en el *Discorso* –tal como se ha señalado– son múltiples y están de alguna manera concatenados y ligados entre sí. Por esta razón es primordial seguir el desarrollo argumentativo del discurso para analizar los principios poéticos propiamente leopardianos.

Es importante destacar que Leopardi –en el principio de su texto– expone cuáles fueron las razones que lo motivaron a desarrollar su *Discorso*. Uno de los principales motivos fue el hecho de haber leído el texto de Ludovico di Breme, cuyo asunto central es sobre la poesía moderna:

Nondimeno sì molte altre cose, come l'aver lette e considerate le Osservazioni del Cavaliere Ludovico di Breme intorno alla poesia moderna, secondoché la chiama egli.<sup>81</sup>

Leopardi, con un elegante acto de modestia, se autodefine como un “uomo scuro” que se atreve a comentar los argumentos de un hombre tan ilustre. La principal razón por la cual el autor decidió desarrollar su trabajo fue que considera peligrosas las observaciones de di Breme por su naturaleza retórica y argumentativa. El uso del adjetivo “peligroso” que emplea Leopardi para definir las ideas bremanas es muy particular, pues expresa una cierta preocupación por ser tan agudos e ingeniosos que podrían persuadir y hacer creer al lector algo falso en lugar del verdadero respecto a la literatura y a la poesía:

Senz'altro le Osservazioni del Cavaliere a me paiono pericolose; e dico pericolose, perché sono per la più parte acute e ingegnose e profonde, e questo, se a noi non par vero quello che pare al Breme, dobbiamo giudicare che sia pericoloso, potendo persuadere a molti quello che secondo noi è falso, e che certamente è di tanto rilievo quanto le lettere e la poesia. (pp. 468-469)

Es oportuno mencionar que a lo largo de su *Discorso* Leopardi se refiere a la poesía

---

<sup>81</sup> Giacomo Leopardi, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica, Tutte le opere*, vol. II, a cura di Francesco Flora, Verona, Mondadori, 1949, p. 468. Todas las siguientes citas del *Discorso* provienen de esta edición, a continuación únicamente se señalarán las páginas.



romántica también como poesía moderna. Otro aspecto muy importante que desde el inicio del texto el autor señala es que a pesar de su debilidad física es precisamente el amor por su patria y por la verdad lo que le dará la fuerza para llevar adelante su trabajo. Y además el poeta señala que para su objetivo empleará únicamente argumentos. A continuación el fragmento leopardiano:

Però così debole come sono, ho deliberato di vedere se l'affetto che porto focosissimo alla mia patria e molto più al vero, mi darà forza dicendo e per la patria e per quello ch'io credo vero. Userò, come ho detto, le ragioni, e niente altro che le ragioni. (p. 469)

A propósito de la naturaleza de la poesía, Leopardi expone que los poetas románticos se empeñan en apartar lo más que pueden a la poesía de la relación con los sentidos, y no debería de ser de esa manera. Esto significa que para los románticos –según Leopardi– la poesía debía dejar de ser material para ser metafísica; abandonar lo fantástico y adoptar lo lógico; y hacer a un lado lo físico y corporal, para inclinarse hacia lo espiritual:

Già è cosa manifesta e notissima che i romantici si sforzano di sviare il più che possono la poesia dal commercio coi sensi, per li quali è nata e vivrà finattantochè sarà poesia, e di farla praticare coll'intelletto, e strascararla dal visibile all'invisibile e dalle cose alle idee, e trasmutarla di materiale e fantastica e corporale che era, in metafisica e ragionevole e spirituale. (p. 470)

Leopardi señala que los románticos argumentan que el impulso poético de los antiguos se originaba por la ignorancia, pues se maravillaban de casi cualquier cosa: creían ver ciertos elementos milagrosos en la naturaleza y de esta manera por medio de su poesía engañaban a los hombres. En otras palabras, siempre según el pensamiento romántico, los antiguos crearon tanto su poesía como su mitología imaginando la existencia de fuerzas sobrenaturales. Entonces como el hombre moderno ya ha descubierto la realidad científica de las cosas y tiene ya las respuestas verdaderas sobre los elementos y los fenómenos naturales, que antes eran desconocidos, la manera de creación poética debe ser lógica y no seguir interpretando la naturaleza al modo de los antiguos:

Ora da queste cose, chi voglia discorrer bene e da logico, segue necessarissimamente che

la poesia non potendo più ingannare gli uomini, non deve più fingere né mentire, ma bisogna che sempre vada dietro alla ragione e alla verità. (p. 471)

En la mente del hombre moderno –según Ludovico di Breme, indica Leopardi– ya no existe esa ignorancia que impulsaba la creación en los antiguos; por lo tanto la poesía debe ser creada por medio del intelecto y no por la imaginación que impulsaba la ignorancia. Leopardi subraya que a pesar de tales declaraciones los románticos no se ciñen realmente a estas propuestas; si bien rechazan la mitología griega, adoptan e incluyen en sus producciones otras mitologías:

Imperocché i romantici i quali s'accorgevano ottimamente che tolta alla poesia già concitata com'essi l'avevano, anche la facoltà di fingere e mentire, la poesia finalmente né più né meno sarebbe sparita, e di netto si sarebbe immedesimata e diventata tutt'uno colla metafisica, e risolta in un complesso di meditazioni, non che abbiamo soggettata pienamente la poesia alla ragione e alla verità, sono andati in cerca fra la gentaglia presente di ciascheduna classe, e specialmente fra il popolaccio, di quelle più strane e pazze e ridicole e vili e superstiziose opinioni e novelle che si potevano trovare, e di queste hanno fatto materia di poesia; e quello ch'è più mirabile, intantoché maledicevano l'uso delle favole greche, hanno inzeppate ne' versi loro quante favole turche arabe persiane 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. (p. 471)

Respecto al engaño que por medio de la creación poética hacían los poetas antiguos, Leopardi argumenta que se deben distinguir dos tipos: uno de tipo intelectual y otro de tipo fantástico. El primero, el engaño intelectual, es aquel que puede realizar un filósofo para persuadir cosas falsas. Y el segundo, el engaño fantástico, es el propio de las bellas artes y, por supuesto, de la poesía. Leopardi argumenta que la poesía y el engaño de tipo fantástico no pueden convencer a las personas inteligentes, pues su finalidad es la de deleitar por medio de la imaginación:

In somma tutto sta, come ho detto da principio, se la poesia debba illudere o no; se deve, com'è chiaro che deve, e come i romantici affermano spontaneamente, tutto il resto non è altro che parole e sofisticherie e volerci far credere a forza d'argomenti quello che noi sappiamo che non è vero; perché in fatti 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. (pp. 473-474)

El modo en el cual un verdadero poeta debería crear poesía, argumenta Leopardi, debe de ser buscando, eligiendo e imitando –siempre dentro de lo verosímil– a la naturaleza, pero con el propósito de deleitar y no de engañar:

Resta perciò che questi potendo illudere come vuole, scelga dentro i confini del verisimile quelle migliori illusioni che gli pare, e quelle più grate a noi meglio accomodate all'ufficio della poesia, ch'è imitar la natura, e al fine, ch'è dilettere. E sia pure più malagevole a preparare quelle illusioni che ci debbono quasi vestire d'opinioni e consuetudini diverse dalle nostre: non è obbligo né virtù del poeta lo scegliere assunti facili, ma il fare che paiono facili quelli che ha scelti. (p. 474)

Para Leopardi el poeta, por medio de la creación poética, debe engañar no el intelecto de los hombres, sino la imaginación. Tal engaño de la imaginación es propiamente lo que el autor denomina como deleite poético:

L'inganno pel poeta è un mezzo, capitalissimo certo, ma basta l'inganno dell'immaginazione, se no nessuno degl'intelligenti sarebbe dilettrato dalla poesia, e quell'inganno che può stare col vero e proprio diletto poetico. (p. 475)

Uno de los argumentos capitales que defienden los románticos, señala Leopardi, es que desean que la poesía sea de carácter popular. Sin embargo, el joven poeta puntualiza que se trata de una contradicción; pues los románticos desean y promueven una poesía de naturaleza metafísica y doctísima que implica cierto conocimiento del cual el pueblo, el vulgo, no tiene referentes suficientes:

Queste cose che ho dette del popolo, bisogna intenderle dirittamente, il che avverto perché quasi pare ch'io tenga contro i romantici che la poesia debba esser popolare, quando e noi la vogliamo popolarissima, e i romantici la vorrebbero metafisica e ragionevole e dottissima e proporzionata al sapere dell'età nostra del quale il volgo partecipa poco o niente.

El poeta verdadero debe imitar a la naturaleza; sin embargo, debido a los avances de la civilización y del conocimiento, la percepción e interpretación de los fenómenos naturales ya no es la misma que la de los antiguos.

Laonde non è maraviglia se noi 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, e certo quello che agli antichi era nuovo, non guardiamo più la 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. (p. 476)

La condición propia de los modernos es entonces de tipo artificial y la naturaleza ya no ofrece los mismos deleites. La naturaleza está de cierta manera oculta para los hombres modernos:

Ma il cielo e il mare e la terra e tutta la faccia del mondo e lo spettacolo della natura e le sue stupende bellezze furono da principio conformate alle proprietà di spettatori naturali: ora la condizione naturale degli uomini è quella dell'ignoranza; ma la condizione degli scienziati che contemplando le stelle, sanno il perchè delle loro apparenze, e non si meravigliano del lampo né del tuono [...] è una condizione artificiata: e in fatti la natura non si palesa ma si nasconde, sì che bisogna con mille astuzie e quasi frodi, e con mille ingegni e macchine scazarla e pressarla e tormentarla e cavarle di bocca a marcia forza ai suoi segreti: ma la natura così violentata e scoperta non concede più quei dilette che prima offeriva spontaneamente. (pp. 476-477)

La belleza propia de la naturaleza no ha cambiado y sigue siendo la misma. Por lo tanto, los hombres deben ser capaces de adaptarse para poder interpretar a la naturaleza como lo hacían los antiguos. Y esta adaptación a la esencia primitiva de la naturaleza se puede lograr únicamente por medio del uso de la imaginación y de la fantasía:

E 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. Ora che così facendo noi, ci s'apra innanzi una sorgente di dilette incredibili e celesti, e che la natura invariata e incorrotta discopra allora non ostante l'incivilimento e la corruzione nostra il suo potere immortale sulle menti umane [...] (p. 478)

La ignorancia sobre la naturaleza que Leopardi señala es el gran motor de la fantasía poética. La condición de los antiguos, es decir, su manera de interpretar el mundo fue la base para el desarrollo de su poesía. La niñez del hombre, de alguna manera, representa la condición de los antiguos; es decir, la antigüedad representa la infancia de la humanidad. Para Leopardi la historia de la humanidad se puede interpretar como un proceso de cierta evolución o cambio que inicia con

la infancia –estado natural del hombre– y culmina en un estado problemático de civilización, pues provoca que a los hombres se oculte la naturaleza y pierdan poco a poco la fantasía propia de los antiguos:

Imperocchè quello che furono gli antichi, siamo stati noi tutti, e quello che furono gli antichi, siamo stati noi tutti, e quello che fu il mondo per qualche secolo, siamo stati noi per qualche anno, dico fanciulli e partecipi di quella ignoranza e di quei timori e di quei dilette e di quelle credenze e di quella sterminata operazione della fantasia; quando il tuono e il vento e il sole e gli astri e gli animali e le piante e le mura dei nostri alberghi, ogni cosa ci appariva o amica o nemica nostra, indifferente nessuna, insensata nessuna. (p. 480)

Estos argumentos muestran los principios de una poética que trata de separar a la razón de la creación poética. Y para Leopardi –en su *Discorso*– la poesía debe ser fruto de la fantasía, de la imaginación, por medio de la inspiración. Este modo lírico de creación es precisamente el modo de imitación de los antiguos según el joven poeta de Recanati. En esencia se trata de una negación de la poesía de tipo racionalista que proponía di Breme. A propósito de este argumento Georges Güntert señala de manera muy precisa:

Questa concezione della poesia legata allo stato di natura, a una Natura tanto più desiderabile in quanto immutabile ed eterna, era la ragione principale perché Leopardi si opponesse con veemenza alle tendenze razionalistiche del Di Breme e dei romantici [...]. Ai romantici egli rimproverava di voler essere dei moderni anche in poesia e di cantare non la natura ma l'incivilimento, fonte d'infelicità anziché di piacere, quando la poesia doveva ricondurre il lettore allo stato di natura reintegrandolo nella sua vera umanità.<sup>82</sup>

Leopardi argumenta que al imitar a la naturaleza el poeta debe de evocar la fantasía de los antiguos, es decir, los recuerdos de la infancia. El verdadero poeta ilusiona al imitar a la naturaleza, y al imitarla deleita:

sono appunto le immagini e la fantasia degli antichi, e le ricordanze della prima età e le idee prime nostre che noi siamo così gagliardamente tratti ad amare e desiderare, sono appunto quelle che ci ridesta l'imitazione della natura schietta e inviolata quelle che ci può

---

<sup>82</sup> Georges Güntert, “Una poetica non attuata: il ‘Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica’ en *Il pensiero storico e político di Giacomo Leopardi. Atti del VI convegno internazionale di studi leopardiani Recanati 1984*, Firenze, Olschki, 1989, p. 309.

e secondo noi ci deve ridestare il poeta, quelle che ci ridestano divinamente gli antichi, quelle che i romantici bestemmiano e rigettano e sbaldiscono dalla poesia, gridando che non siamo più fanciulli: e pur troppo non siamo; ma il poeta deve illudere, e illudendo imitar la natura, e imitando la natura dilettere. (p. 481)

Leopardi considera que en su época –donde la razón y la ciencia han de cierta manera alterado los frutos de la imaginación– las ilusiones se deben buscar en la época de los antiguos. Sin embargo, Leopardi señala que la civilización ha hecho perder, en el aspecto poético, las ilusiones fantásticas que propician deleite poético en los hombres. El trabajo, el oficio del poeta debe ser imitar a la naturaleza y, en este caso, los románticos hacen lo contrario.<sup>83</sup>

Este tipo de poética es considerada por el autor como una especie de corrupción estética: el hecho que la poesía romántica deleite a un gran número de personas es una prueba de ese desvío. Leopardi puntualiza que son tres las razones principales que alimentan el deleite por la poesía romántica. La primera razón que argumenta el autor es la corrupción de los gustos:

Prima la corruzione dei gusti, la quale come regna in molti poeti, così parimente in molti lettori; e in genere, come le fantasie de' poeti sono impastoiate, e avvezze e domestiche alla tirannia degl'intelletti, così anche le fantasie de' lettori, e come quelle per la maggior parte non sanno più dilettere come debbono, così queste non sanno come una volta dilettere. (p. 488)

La segunda razón, señala Leopardi, es el deleite por la poesía romántica se debe a la falta de delicadeza, a la tosquedad de los corazones que no son capaces de reconocer los pequeños, pero muy significativos, detalles de la naturaleza:

La seconda cagione del diletto recato dai romantici è la rozzezza e durezza di molti cuori e di molte fantasie che di rado e appena s'accorgono dei tasti delicatissimi della natura: ci vogliono urtoni e picchiate e spuntonate romantiche per iscuoterle e svegliarle: gente alla quale i dilette finì e purissimi sono come il rasoio alle selci; palati da sale e aceto, che par ch'abbiano fatto il callo ai cibi e liquori gentili. (p. 490)

---

<sup>83</sup> Cf. G. Leopardi, *Discorso*, p. 485.

La tercera razón por la cual muchas personas se deleitan con la poesía romántica, explica Leopardi, es por cierta novedad de esa poesía, pues cierta mecanicidad ha menguado el deleite por la poesía clásica:

L'ultima e capitalissima delle tre cagioni che ho detto, è la singolarità, la quale sarebbe superfluo a dimostrare quanto smisuratamente possa nell'immaginazione: così non occorre dire che spessissime volte l'efficacia nelle scritture è tutt'uno colla novità o rarità; onde vedremo accadere frequentemente che quella cosa che un poeta o uno scrittore esprime, poniamo, con una parola nuova o per se stessa o per l'uso, e quindi efficace talmente che suscita a maraviglia ne' Lettori l'immagine o il moto conveniente (p. 493)

Además de las tres razones ya expuestas, Leopardi señala que otra de las razones por las cuales la poesía romántica deleita es que imita y evoca elementos comunes a todos y propios del tiempo presente:

una delle cose che aiutano massimamente la poesia romantica oltre alle tre considerate finora, è che moltissimi degli oggetti ch'ella imita, sono per noi comuni e presenti, e ci stanno o ci passano tutto giorno avanti agli occhi; dico segnatamente le cose cittadinesche e le usanze del tempo nostro. (p. 497)

Leopardi puntualiza que una de las causas de que la poesía moderna evoque elementos propios de su actualidad es porque el progreso del pensamiento lógico ha causado que muchas partes de la naturaleza se escondan a los hombres. La naturaleza primitiva está, de alguna manera, oculta a los hombres modernos; y por lo tanto los poetas románticos, según la opinión de Leopardi, buscan innovar por medio de elementos extraños y extravagantes en su poesía con la finalidad de provocar emociones en el ánimo de sus lectores:

In fatti cercano col candelino [...] quelle più strane cose che si possono immaginare, o sieno semplicemente stravaganze singolarissime per natura loro; o sieno eccessi di qualsivoglia genere, segnatamente misfatti atrocissimi, cuori e menti d'inferno, stermini subbissi orrori diavolerie strabocchevoli, così altre invenzioni da spaccamonti; o sieno oggetti forestieri lontanissimi dagli occhi e dalla consuetudine dell'Europa o di quella tal nazione alla quale ciascuno di loro scrive (p. 499)

Esta construcción de imágenes extrañas es reconocida por Leopardi como una de las principales características que considera negativas de la poesía romántica. Los elementos tétricos, sepulcrales y terroríficos son considerados por el joven pensador como cosas viles, fétidas y obscenas, y no extraordinarias; pues no representan elementos propios de la tradición greco-latina que defiende Leopardi.

El joven poeta analiza el contenido de las composiciones de los principales elementos fantásticos, imaginarios, de creación propiamente románticos y considera que esta nueva escuela de poetas románticos engaña el intelecto, o sea, la mente de lector. Argumenta que se trata de un tipo de sofisma que no debería ser empleado para la creación poética:

*È manifesto che chi non ha mai veduto nè anche dipinta una Giraffa un vitello marino una diomedeo una palma una meschita o cose simili, o quando pure n'abbia veduto qualch'effigie, non serba nessuna o quasi nessuna traccia nella fantasia, letti quattro versi d'un romantico, crederà subito di vederle. (pp. 500-501)*

Para ejemplificar esta idea, el autor expone que en realidad un poeta no dibuja ni podría dibujar toda una figura completa; lo que hace es esbozar únicamente ciertas partes de tal figura para que sea con ayuda de la fantasía –una vez que el espectador reconoce el objeto– lo que lleve a completar en la mente casi la totalidad del objeto. El receptor crea en su fantasía, en su mente, la imagen entera del objeto del cual el poeta evocó únicamente algunas partes. Y, según Leopardi, cuando no se conocen por completo los objetos que el poeta imita o evoca suceden tres cosas. La primera, que la fantasía no sugiera nada, pues no hay referente alguno, pero sí tenga lugar cierto placer por visualizar las imágenes creadas. La segunda, que la fantasía sugiera y complete de manera libre y sin reglas el objeto evocado y de esta manera se crean imágenes eclécticas, quiméricas, es decir, emanarían figuras monstruosas. Y, la tercera, que a pesar de ver alguna de las partes de una figura, la fantasía añada de manera confusa pocos elementos como patas o cuernos a una bestia desconocida y además que esboce el ambiente propio de la bestia creada por la fantasía



y las sugerencias del poeta. Leopardi argumenta que respecto a la poesía romántica es propiamente la tercera razón la que sucede de manera más frecuente. Es de hecho la característica de imitar y crear elementos monstruosos, en la poesía, lo que Leopardi define como algo propio y común de la escuela romántica.<sup>84</sup> Leopardi sugiere y pretende que los poetas se inspiren en elementos no comunes a su tiempo, sino en elementos y maneras primitivos propios de los antiguos. Si bien pareciera que la naturaleza está escondida para los hombres, aún es posible encontrar en la humanidad los seres humanos las semillas del amor y la inclinación a la naturaleza primitiva.

Leopardi reconoce que se trata de una moda, o una especie de juego, la manera de poetizar de los románticos; el joven poeta se dirige a los italianos y rememora el pasado romano y griego:

E non più tosto il far cose di questa lega sarebbe un giuoco per voi, e se ruscate di poetare e di applaudire a chi poeta in questa forma, se non mettete la gloria vostra, compatrioti dei primi poeti del mondo rinato agli studi, nel seguitare i poeti inglesi e tedeschi, se vi stomacate, se v'irritate con me [...] viene che non credete degno della poesia quello ch'è indegno della scrittura pedestre e del ragionamento familiare; [...] viene che siete figli de' romani, allievi dei greci e non de' barbari, che siete italiani e non tedeschi né inglesi. (p. 506)

El autor señala que el verdadero poeta, por medio de sus recursos creativos, no debe engañar al intelecto (lo que ha analizado que hacen los poetas románticos), sino debe ser capaz de engañar a la imaginación. Y para lograr tal efecto el poeta se debe remitirse a la naturaleza primitiva, la cual sigue latente en el espíritu creativo de los hombres. Se trata de una consideración propia de Leopardi sobre la poesía romántica:

abbiamo veduto come s'ingannino coloro i quali negando che le illusioni poetiche possano stare colla scienza presente, non pare che avvertano che il poeta già da tempi remotissimi non inganna l'intelletto, ma solamente la immaginazione degli uomini; la quale potendo egli anche oggidì, mantenuta l'osservanza del verosimile e gli altri dovuti rispetti, ingannare nel modo che vuole, dee scegliere le illusioni meglio conducenti al diletto derivato dalla imitazione della natura, ch'è il fine della poesia (p. 507)

---

<sup>84</sup> Cf. G. Leopardi, *Discorso*, pp. 501-503.

Leopardi señala que la naturaleza no ha cambiado, lo que sí cambió es el carácter de los hombres al observarla, interpretarla y percibirla. La naturaleza posee, como en los tiempos antiguos, las cualidades y facultades que hacen que los hombres al contemplarla puedan tener acceso a la inspiración y la ilusión propias de los antiguos; solamente es necesario que el poeta la contemple del mismo modo que ellos. Para los antiguos crear poesía, según Leopardi, era una acción propia de la espontaneidad. En tiempos modernos es indispensable e imprescindible el estudio profundo de los poetas antiguos para poder tener un acercamiento y conocimiento directo de la espontaneidad:

Agevolmente si comprende che la poesia dovette essere agli antichi oltremisura più facile e spontanea che non può essere presentemente a nessuno, e che a' tempi nostri per imitare poetando la natura vergine e primitiva, e parlare il linguaggio della natura (lo dirò con dolore della condizione nostra, con disprezzo delle risa dei romantici) è pressochè necessario lo studio lungo e profondo de' poeti antichi. (pp. 507-508)

Es importante señalar que, según Leopardi, el trabajo del poeta no sólo consiste en estudiar profundamente el modo de poetizar de los antiguos para hacerlo suyo y, de esta manera, poder inspirarse y guiarse en esos modelos; sino también debe encontrar, por medio de la sensibilidad, la esencia de la naturaleza antigua, la cual está oculta a los hombres modernos.

Leopardi no acepta en los románticos su percepción de las fábulas griegas. En primer lugar, el autor expone que los románticos se empeñan en dejar de lado las fábulas de origen griego, pero en los argumentos de sus obras están presentes los temas de las fábulas orientales y septentrionales. Leopardi argumenta que la poesía moderna no debe ser diferente de la antigua; sin embargo, no implica que se pueda abusar del uso de las fábulas en las composiciones. Lo que Leopardi propone es que se deben buscar los elementos perpetuos y universales que dan vida a la poesía, no creencias o tradiciones que sean temporales. Las fábulas griegas fueron creadas por la interpretación de la naturaleza, son propias de la imaginación de los antiguos, de su universo de creencias; y de cierta

manera son ajenas a las creencias modernas. No obstante son fruto de la imaginación y de la inspiración en la naturaleza; por lo tanto son una fuente de infinita riqueza poética:

Quindi, non solamente l'abuso delle favole greche [...] ma l'uso o smoderato o sol tanto non parco, si sconsiglia e biasima e rigetta da qualunque de' nostri ha senno e sapere; perché noi non vogliamo che il poeta imiti altri poeti, ma la natura (p. 511)

Imitar el modo de creación y de inspiración de los antiguos es lo que para Leopardi debería hacer un verdadero poeta. El autor no invita a copiar las fábulas griegas; lo que señala es que un verdadero poeta puede imitar el modo de creación por el cual dichas fábulas fueron creadas. El origen de la poesía es la inspiración en la naturaleza; por lo tanto todos los poetas deberían tener la sensibilidad, la fuerza y el ímpetu de pensamiento para poder inspirarse en la naturaleza que por su cualidad de infinita y rica de bellezas brindará originalidad a cada composición poética.

non vogliamo che il poeta non sia poeta; vogliamo che pensi e immagini e trovi, vogliamo ch'avvampi, ch'abbia mente divina, che abbia impeto e forza e grandezza di affetti e di pensieri, vogliamo che i poeti dell'età nostra [...] sieno simili quanto è forza che sieno imitatori di una sola e stessa natura, ma diversi quanto conviene agl'imitatori di una natura infinitamente varia e doviziosa. (p. 511)

El concepto de poeta y la manera en la cual debe ser la creación poética que Leopardi desarrolla a lo largo del *Discorso* es muy particular, pues argumenta que un poeta debe crear su poesía de manera original por medio de la imitación del modo en que los antiguos lo hacían, este tipo de creación Leopardi no la ejemplifica o señala puntualmente, sino sólo menciona a Dante, Petrarca, Ariosto y Tasso como los poetas ejemplares:

L'osservanza cieca e servile delle regole e dei precetti, l'imitazione esangue e sofisticata, in somma la schiavitù e l'ignavia del poeta, sono queste le cose che noi vogliamo? sono queste le cose che si vedono e s'ammirano in Dante nel Petrarca nell'Ariosto nel Tasso? dei quali, e massimamente dei tre primi, è stato detto mille volte che sono e similissimi agli antichi, e diversissimi. (p. 511)

Los poetas antiguos lograron transmitir la esencia del sentimiento por medio de la inspiración en la naturaleza. Según Leopardi, los antiguos imitaban de una manera tan genuina que no parecía una imitación, sino una suma creación:

Imitavano la natura, e l'imitavano in modo che ella non pare già imitata ma trasportata nei versi loro, in modo che nessuno o quasi nessun altro poeta ha saputo poi ritrarla così al vivo, in modo che noi nel leggerli vediamo e sentiamo le cose che hanno imitate, in somma in quel modo che è conosciuto e ammirato e celebrato in tutta la terra. (p. 514)

Leopardi señala que el aspecto sentimental de lo poético –que exaltan y buscan los románticos– se encuentra propiamente en la poesía antigua, pues una de las cualidades de la naturaleza es lo sentimental. El autor argumenta que en los versos de Homero está el elemento sentimental que sólo la naturaleza puede ofrecer:

E nomino Omero più tosto che verun altro, parte perch'egli è quasi un'altra natura, tanto per la qualità come per la copia e la varietà delle cose, parte perchè s'ha per l'uno de' poeti meno sentimentali che si leggano oggidì. (pp. 514-515)

Leopardi puntualiza que es propiamente en la descripción homérica de la naturaleza en dónde se localiza lo sentimental. Y cita en italiano (en una traducción de su autoría) los versos 555-559 del canto VIII de la *Iliada* para subrayar los elementos sentimentales, que evocan y presentan la naturaleza:

Una notte serena e chiara e silenziosa, illuminata dalla luna, non è uno spettacolo sentimentale? Senza fallo. Ora leggete questa similitudine di Omero:

Sì come quando graziosi in cielo  
Rifulgon gli astri intorno alla luna,  
E l'aere è senza vento, e si discopre  
Ogni cima de' monti ed ogni selva  
Ed ogni torre; allor che su nell'alto  
Tutto quanto l'immense etra si schiude,  
E vedesi ogni stella, e ne gioisce  
Il pastor dentro all'alma (p. 515)

La creación armónica de este paisaje es el ejemplo que Leopardi emplea para demostrar que lo sentimental está presente y es una característica de la obra de los antiguos; pues la naturaleza

misma es sentimental y esto es el resultado de un poeta al inspirarse en ella e imitarla. Leopardi argumenta que los románticos no reconocen ni aceptan el aspecto sentimental en los antiguos, pues proponen que el poeta debe inventar para generar impresión sentimental:

vogliono che il poeta a bella posta scelga, inventi, modelli, combini, disponga, per fare impressioni sentimentali, che ne' suoi poemi non sol tanto le cose ma le maniere sieno sentimentali, che prepari e conformi gli animi de' lettori espressamente ai moti sentimentali, che ce li svegli pensatamente e di sua mano, che insomma e il poeta sia sentimentale saputamente e volutamente, e non quasi per ventura come d'ordinario gli antichi, e nei poemi il colore sentimentale sia risoluto ed evidente e profondo. (pp. 515-516)

Esta sensibilidad poética propia de los verdaderos poetas, señala Leopardi, debe ser íntima y espontánea, pura, dulce y sublime, querida y dolorosa como es el amor:

io voglio parlare di quella intima e spontanea, modestissima anzi ritrosa, pura dolcissima sublimissima, soprumana e fanciullesca, madre di gran dilette e di grandi affani, cara e dolorosa come l'amore, ineffabile inesplicabile, donata dalla natura a pochi [...] Questa sensibilità non confesso ma predico e grido ch'è fonte copiosissimo di materia non solo conveniente ma propria della poesia. (pp. 516-517)

Un poeta imita a la naturaleza, pero lo hace de manera natural, es decir, por un impulso interno, una sensibilidad natural y casi divina. Esta era la forma de poetizar de los antiguos y, a pesar del paso del tiempo, siguen deleitando y siendo modelos:

gli antichi furono in quanto alla maniera, divini come nelle altre parti della poesia, qualora n'espresero alcuno, e i moderni non s'hanno a discostare un capello dalla maniera antica, e coloro che se ne scostano, vale a dire e quelli che portano il nome di romantici, e quelli che per rispetto alle loro o prose o versi sentimentali, sono in certa guisa de bel numero [...] vanno errati di grandissima lunga, e offendono scelleratamente, non isperino ch'io dica né Aristotele né Orazio, dico la natura. (p. 520)

El poeta debe imitar la naturaleza con naturalidad, es decir, por medio de un natural y genuino impulso. No fingir, no impostar, sino expresarse de forma espontánea:

Imperocché non basta che il poeta imiti essa natura, ma si ricerca eziandio che la imiti con naturalezza; o più tosto non imita veramente la natura chi non la imita con naturalezza. (p. 520)

Según Leopardi, los románticos no se apegan a esta manera de creación; por lo tanto, han convertido a la poesía en algo artificial e impuro como fruto de una no genuina sensibilidad. Leopardi argumenta que existe una naturaleza celeste propia de los verdaderos poetas. El elemento patético (en el sentido etimológico: relativo a las emociones) propio de la poesía, ahora señala el autor, es propiamente lo que provoca ciertos estados de ánimo en el lector. Esta característica no es propia de los antiguos, sino de los verdaderos poetas:

E per esempio di quella celeste naturalezza colla quale ho detto che gli antichi esprimevano il patetico, può veramente bastare il solo Petrarca ch'io metto qui fra gli antichi [...] perch'è loro uguale (p. 525)

El elemento patético en la poesía de Francesco Petrarca (1304-1374), señala Leopardi, es la construcción de la imagen poética de Laura. La mujer amada por el poeta representa la máxima expresión de lo sublime. El sentimiento por Laura es propiamente lo que Leopardi denomina como lo patético en la poesía:

Certamente la morte di una donna amata è un soggetto patetico in guisa che io stimo che se un poeta, colto da questa sciagura, e cantandola, non fa piangere, gli convenga disperare di poter mai commuovere i cuori. (p. 527)

Los románticos, continúa exponiendo Leopardi, se rehúsan a exaltar la tradición clásica greco-romana, y en su lugar retoman no únicamente tradiciones septentrionales, sino también de otros orígenes. Leopardi argumenta que si un poeta utiliza modelos o fábulas extranjeras para crear poesía no está cantando a su pueblo, sino está exaltando una cultura ajena. Al parecer de Leopardi las fábulas griegas, además de poseer en sí un idioma fabuloso, son reconocidas en toda Europa, les guste o no a los románticos:

Imperocchè le favole greche in Europa si fanno a memoria da chicchessia: bene o male, [...] piaccia o non piaccia ai romantici, il fatto sta così; e quando il poeta europeo si serve di esse favole, e usa quell'idioma favoloso [...] è inteso da tutti coloro fra' quali ed a' quali canta: ma le favole settentrionali orientali americani quanti le fanno o se ne curano? (p. 530)

Leopardi expone que no es posible renegar las fábulas griegas; pues en el caso que se adoptaran las fábulas septentrionales o del oriente no serían de ninguna manera algún referente cultural por el hecho que no han sido objeto de la tradición de los italianos. Leopardi argumenta que por la razón de ser ajenas al imaginario colectivo propio de la tradición italiana existe una tendencia, una inclinación, para rechazar las fábulas extranjeras. El autor señala que la belleza de la mitología griega radica en que representa la manera en la cual los hombres en la niñez interpretaban con ayuda de la fantasía los fenómenos naturales. A tales fenómenos los antiguos les dieron vida como si fueran seres humanos; pues la fantasía propia del poeta da vida, imagen y aspecto humano a todo aquello que gracias a la sensibilidad se puede percibir:

E tanto manifestamente si diletta la fantasia nostra in attribuire alle cose non vita semplicemente ma vita umana [...]. Lettori, spontaneamente avvertirete in primo luogo la naturalezza e bellezza delle favole greche, le quali compiacendo a questo desiderio poeticissimo ch'è in noi, popolarono il mondo di persone umane (pp. 535-536)

Leopardi argumenta que animar humanamente objetos inanimados es un ejemplo de genuina imaginación; pues, señala el autor, la vida humana y las características mentales y sentimentales (hoy diríamos construcción psicológica) es la única que se conoce y por lo tanto las creaciones poéticas que siguen este modelo demuestran verdadera esencia de expresividad. El autor señala que los románticos imitan en su poesía objetos, cosas, que en la naturaleza misma no solamente no deleitan, sino que molestan. Llevar a cabo este tipo de poesía corresponde a torpeza intelectual:

E in oltre imitando la poesia massime romantica infinite cose che in natura non solamente non diletta anzi molesta, né possono dilettae altrimenti che imitate, il metterci queste

cose avanti agli occhi non tanto imitate quanto vere, non è bizzarria, né gusto singolare, né stranezza di opinioni, né fierezza né altro, ma pura e pretta ignoranza, e grossezza di cervello. (p. 541)

Respecto a la manera de imitar de los románticos Leopardi señala también que ellos creen que la imitación debe ser cercana a lo verdadero y siempre están buscando lo verdadero y se olvidan que lo verdadero no puede ser una imitación de sí mismo. Este tipo de imitación la considera trivial, es decir, que no posee ningún tipo de cualidad interesante:

Credono i romantici che l'eccellenza della imitazione si debba stimare solamente secondoch'ella è vicina al vero, tanto che cercando lo stesso vero, si scordano quasi di imitare, perché il vero non può essere imitazione di se medesimo. Ma l'imitare semplicemente al vivo, e del resto comechè sia, non è pur cosa facile ma triviale (p. 541)

Una vez que Leopardi ha expuesto los argumentos de su *Discorso* dedica una parte –antes de la advertencia final– a exhortar a los jóvenes italianos para que honren su patria por medio de las bellas artes y la poesía. El poeta de Recanati ruega a los jóvenes italianos que tengan compasión de su patria, pues ha caído en calamidades:

Ma già sul finire, essendomi sforzato sin qui di costringere i moti dell'animo mio, non posso più reprimerli, né tenermi ch'io non mi rivolga a voi, Giovani italiani, e vi preghi per la vita e le speranze vostre che vi moviate a compassione di questa nostra patria, la quale caduta in tanta calamità quanta appena si legge di verun'altra nazione del mondo, non può sperare né vuole invocare aiuto nessun altro che il vostro. (p. 544)

Leopardi expresa que muere del dolor, de vergüenza y de indignación al ver que su patria no recibe ni una gota de sudor y que cuando en el pasado estuvo menos necesitada hubo torrentes de sangre de los antiguos. Recuerda también que su patria fue patrona del mundo, juez de pueblos, rica y magnífica; y que todo eso ya no existe:

Fu padrona del mondo, e formidabile in terra e in mare, e giudice dei popoli, e arbitra delle guerre e delle paci, magnifica ricca lodata riverita adorata; non conosceva gente che non la ubbidisse, non ebbe offesa che non vendicasse, non guerra che non vincesses; non c'è stato impero né fortuna né gloria simile alla sua né prima né dopo. Tutto è caduto. (p. 544)



Continúa Leopardi con su exhortación y expresa su preocupación de que se prioricen las propuestas de los románticos y se deje de lado la tradición propiamente italiana, pues esto generaría la pérdida del ingenio y de la patria italianos:

Ma se alla voce loro e dei sommi scrittori nostri e di tutte le età passate e della ragione e della natura preverrà la voce dei nuovi maestri, e se alla fine ci sarà tolto, non la vista delle pitture e delle statue, ma l'uso conveniente dei nostri ingegni, certo che questo tesoro recuperato incredibilmente, laddove prima svergognava i suoi ladroni, svergognerà noi medesimi, e attesterà la fine del nostro regno e la morte dell'Italia. (p. 546)

Leopardi expone también sus impresiones sobre la situación italiana cultural a él contemporánea e incluso señala el amor de patria (un elemento propiamente de esta época) y que hay compatriotas suyos que en lugar de defender su patria cultural se avergüenzan de los grandes personajes italianos:

vedo corrotta la lingua, il che non è mai scompagnato dalla corruttela del gusto; vedo negletti e avuti a schifo i nostri sovrani scrittori, e i greci e i latini antecessori nostri, e accolte, e ingozzate ghiottissimamente, e lodate e magnificate quante poesie quanti romanzi quante novelle quanto sterco sentimentale e poetico ci scola giù dalle alpi o c'è vomitato sulle rive dal mar; vedo languido e pressoché spento l'amore di questa patria: vedo gran parte degl'italiani vergognarsi d'essere compatrioti di Dante e del Petrarca e dell'Ariosto e dell'Alfieri e di Michelangelo e di Raffaello e del Canova. (pp. 546-547)

En las siguientes líneas Leopardi expone su deseo –con lenguaje militar– por defender a su patria de la barbarie. Es clara la oposición que hace el autor entre italiano y bárbaro (a manera como lo hacían los griegos). Se dirige a la juventud italiana, pero no con superioridad, sino con paridad:

Questa patria, o Giovani italiani, considerate se vada sprezzata e rifiutata, vedete se sia tale da vergognarsene quando non accatti maniere e costumi e lettere e gusto e linguaggio dagli stranieri, giudicate se sia degna di quella barbarie la quale io seguitando fin qui colla scrittura, non ho saputo né potuto appena adombrare. Io non vi parlo da maestro ma da compagno [...] non v'esorto da capitano, ma v'invito da soldato. (p. 548)

El joven Leopardi, casi al final de su texto, promete que mientras viva nunca dejará de defender a su patria:

Prometto a voi prometto al cielo prometto al mondo, che non mancherò finch'io viva alla patria mia (p. 548)

El trabajo leopardiano finaliza con una advertencia, única parte de todo el texto que tiene un encabezado, en la cual el autor expone que al principio su trabajo tenía otro título. Pues inició su empresa cuando leyó en *Lo Spettatore Italiano* el famoso texto de Ludovico di Breme. Puntualiza Leopardi que conforme iba avanzando en su texto la misma materia tratada lo llevó a titularlo como lo conocemos hoy: *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*.<sup>85</sup>

---

<sup>85</sup> Cf. G. Leopardi, *Discorso*, p. 549.

## CONCLUSIONES

A lo largo del hilo argumentativo del texto leopardiano sobresale una característica muy particular: el autor no contrasta textos de poetas románticos con los de los clasicistas, sino que se dedica a debatir conceptos y confrontar ideas de los principios teóricos de los defensores del romanticismo, los cuales contradicen la importancia de la tradición clásica y se niegan a incluir las derivaciones de ésta en su propia poesía. La relevancia intrínseca del *Discorso* radica en que Leopardi crea sus propios lineamientos poéticos –por medio de su interpretación y percepción del clasicismo– y luego los expone para contrastarlos con las ideas y principios del romanticismo difundido en Italia. La poética de Leopardi evoluciona y madura, poco a poco, hasta llegar al ápice de la expresividad lírica muy similar a lo que hoy se podría reconocer como romántico. Esta evolución y maduración ideológica que inicia con la concepción y elaboración del *Discorso* se manifestará después en la producción poética subsecuente. Leopardi propone un reaceramiento a la naturaleza propia de la antigüedad clásica, es decir, argumenta que el verdadero poeta de la modernidad debe adoptar la misma actitud de los antiguos frente a la naturaleza (entendida como un ente vivo) como fuente de inspiración. Leopardi interpreta y percibe el clasicismo como una actitud y no como un modelo fijo para imitar y reproducir. Se trata de una percepción del clasicismo diferente de la que tenían los románticos, pues éstos proponían dejar de lado a la antigüedad greco-romana con la finalidad de alcanzar la originalidad y abandonar la reproducción mecánica de un mundo ya ajeno a las creencias de la modernidad. Leopardi señala que los frutos de la modernidad –los conocimientos que han desmitificado la naturaleza y el mundo– son totalmente antipoéticos porque limitan la imaginación e impiden la fantasía. Leopardi considera que todo lo que se menciona de la antigüedad es de valor y conocimiento universal al contrario de los nuevos elementos propuestos por los románticos que son conocidos únicamente en una zona o región limitada. La teoría leopardiana es mucho más profunda en su esencia, pues propone un clasicismo que no imita el

aspecto formal o de contenido de los clásicos, sino el modo de inspiración propio de los antiguos. La exaltación y continua valoración de los clásicos entendidos como valores universales es, en el caso de Leopardi, un reconocimiento del pasado tanto histórico como cultural de su patria. Esta es la razón por la cual en el sistema de creación que el poeta propone añade también ciertos elementos de tipo patriótico; así como en el *Discorso* está la exhortación final a los jóvenes italianos, también tendrá lugar en su poesía.

Las características patrióticas están presentes, así como la representación de la naturaleza como algo vivo junto a cierta evocación y añoranza de la antigüedad. Estos elementos de alguna manera se fusionan y están presentes en *All'Italia*, *Ultimo canto di Saffo* y en *La sera del dì di festa*. Es importante resaltar que durante el *Discorso* Leopardi no diserta sobre el aspecto sentimental amoroso ni sobre sentimientos de angustia personal y vital que, sin embargo, tendrán indiscutible protagonismo en su producción poética y que se asocian con la poesía romántica.

La vertiente patriótica (elemento propio del Romanticismo europeo), por un lado, está presente a lo largo del *Discorso* y será un aspecto importante en la temática de la producción leopardiana; y por el otro lado, está ligada al clasicismo propio de Leopardi. En otras palabras, el significado del anti-romanticismo de Leopardi es una interpretación y exaltación del clasicismo muy vinculado al patriotismo. En este texto de 1818 se puede ver manifestada la germinal idea de un proyecto y del deseo de unificación nacional muchos años antes de que iniciaran los primeros movimientos del proyecto de la unificación italiana. También es muy importante señalar que a lo largo de todo el *Discorso* Leopardi continuamente (por medio de vocativos) se dirige a los italianos y a Italia como si fuese ya una nación constituida.

El autor –a diferencia de los románticos alemanes o ingleses– rememora la gloria del pasado y reclama la grandeza greco-romana, y enaltece la tradición grecolatina por ser

propriadamente la ancestral italiana. El patriotismo presente en el *Discorso* está diseminado en los *Canti*;<sup>86</sup> un ejemplo concreto es la canción *All'Italia* –composición que el mismo poeta decidió colocar como obertura poética de todos los *Canti*–.<sup>87</sup> Leopardi en este poema se dirige directamente a Italia a pesar que todavía no estaba unificada; y a lo largo de esta *canzone* alude y recuerda la época romana, el pasado glorioso en el que su nación era dominadora del mundo. El autor mismo se ofrece a morir combatiendo para poder recuperar la grandeza y la libertad de su patria (elemento heroico-patriótico presente también en el *Discorso*). Este es un claro ejemplo del anti-romanticismo que tenía Leopardi: resaltar y evocar sus raíces grecolatinas. El poeta no sólo rememora la época romana, sino que evoca también las glorias griegas como un sumo ejemplo de lo que un pueblo con espíritu heroico puede hacer para liberar a su patria de los enemigos: es una fusión de clasicismo y patriotismo.

Otra característica del clasicismo leopardiano es la interpretación tanto del pasado como de personajes griegos antiguos. Es decir, Leopardi en su creación poética adapta y fusiona tales elementos clásicos con sus propios principios creativos. Un claro ejemplo es la adopción y adaptación de la figura de la poetisa griega Safo. El poeta se basa en la historia novelada por

---

<sup>86</sup> Lucio Felici señala que “sarà soprattutto importante ricordare come questo *Discorso* costituisca una sorta di ideale proemio alla prima grande stagione della poesia leopardiana, sia sul versante ‘civile’ (fra settembre e ottobre del 1818 vengono composte le canzoni *All'Italia* e *Sopra fil monumento di Dante*) sia su quello dell’ispirazione ‘idilica’ (fra la primavera e l’autunno del 1819 viene composto *L’infinito* e a quei mesi risale, con ogni probabilità, la prima concezione del *Passero solitario*).” L. Felici, “Notas al *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*” en G. Leopardi, *op. cit.*, p. 968. Los *Canti* son el resultado de una previa y profunda reflexión tanto de la forma como del contenido; sin olvidar que el orden estuvo, al inicio, al cuidado del poeta. En las *canzoni* se puede ver el surgir, el nacimiento, de una poética que continuará madurando, y tal evolución tiene lugar a la par del desarrollo de la sensibilidad y conciencia del poeta. Marco Santagata en su estudio *Quella celeste naturalezza* señala que precisamente en las *canzoni* de los *Canti* se puede ver el itinerario, la bibliografía, intelectual de Leopardi. Cfr. M. Santagata, *Quella celeste naturalezza. Le canzoni e gli idilli di Leopardi*, Bologna, Il Mulino, 1994, *passim*.

<sup>87</sup> Esta *canzone* fue compuesta por Leopardi en 1818, después de haber concluido el *Discorso*. Los elementos patrióticos desarrollados en *All'Italia* están presentes a lo largo del *Discorso*. El hecho que el poeta haya decidido que esta *canzone* estuviera en primer lugar demuestra la conciencia y el interés por el tema patriótico. Es importante recordar los vocativos a los italianos presentes a lo largo del *Discorso* y que *All'Italia* inicia con el vocativo “O patria mia” (v. 1) y nombrará a “Italia” dos veces más (v. 18 y 45) tanto para rememorar el pasado glorioso como expresar su ímpetu y deseo de defender Italia, su patria no unificada aún.

Alessandro Verri de 1782: una Safo que a causa de la fealdad vive despechada y deprimida por el rechazo de un hombre, y se suicida.<sup>88</sup> Leopardi fusiona esta figura propia del clasicismo griego con la expresividad lírica del sentimiento que se reconoce como romántico en *Ultimo canto di Saffo*.<sup>89</sup> Es el empleo de un personaje clásico griego que sin embargo es reinterpretado y adaptado por Leopardi como una proyección de sí mismo y de sus problemas.<sup>90</sup> A lo largo del poema se encuentran imágenes de la naturaleza vivificada que remiten a los lineamientos del *Discorso*;<sup>91</sup> sin embargo es muy importante señalar que hay un romanticismo sentimental que el autor no considera en su texto teórico.

A lo largo del análisis de los argumentos leopardianos del *Discorso* es posible percibir que el carácter de la esencia poética clasicista propia de Leopardi no es totalmente opuesto o muy distinto al modo de creación que proponían los románticos europeos, pero sí tiene matices particulares. Leopardi argumenta que la forma de imitar a los grandes poetas del pasado debe ser por medio de emular la manera de percibir, inspirarse y mencionar la naturaleza, es decir, el ambiente y los elementos naturales, pero también la percepción de lo humano. Al contemplar a la naturaleza en el modo que lo hacían los poetas de la antigüedad –como Leopardi argumenta en su *Discorso* que lo hizo Homero– surgen ciertos efectos de inspiración genuina que no únicamente

---

<sup>88</sup> La novela a la que me refiero se titula *Le avventure di Saffo, poetessa di Mitilene*.

<sup>89</sup> Esta *canzone* fue escrita en 1822. Es importante señalar que, como es bien conocido, que en este texto la figura de Safo simboliza la infelicidad por una contradicción: un intelecto, un alma, con tendencia natural a lo sublime que habita en un cuerpo destinado a lo ruín y al desprecio. Cf. *Ultimo canto di Saffo*, vv. 20-23, 27-49.

<sup>90</sup> La configuración del yo poético en algunos de los *Canti* –por ejemplo, *All'Italia, Ad Angelo Mai* y, especialmente, en el *Ultimo canto di Saffo*– se caracteriza por condensarse, dar vida y voz a un *alter ego* que, de alguna manera, da presencia y expresividad al poeta. Pier Vincenzo Mengaldo argumenta que “La presencia protagonista e in genere dotata della propria voce di ‘personaggi’ che in un modo o nell’altro funzionano da alter ego o sosia dell’io poetico, se non vogliamo dire senz’altro da *Doppelgänger*, come suona il protagonista di una lirica di Heine (*Heimkehr* 20) musicata in modo sconvolgente da Schubert. Il terreno di cultura di questi ‘doppi’ sono soprattutto le *Canzoni*, come vuole la proiezione eroica e agonistica dell’io nella storia e nel mito: la figura di Simonide in *All'Italia*, soprattutto ma non solo il Tasso (cui poi sarà dedicata un’Operetta) nell’*Angelo Mai*, Bruto (‘doppio’ più di tutti), Saffo: tre di questi quattro parlano con la loro voce, l’ultima, Saffo, anche senza introduzione ‘narrativa’ o rievocativa.” Pier Vincenzo Mengaldo, *Leopardi antiromantico e altri saggi sui “Canti”*, Il Mulino, Bologna, 2012, p. 36.

<sup>91</sup> Cf. *Ultimo canto di Saffo*, vv. 1-13, 19-20, 23-27.

ofrecen una infinita capacidad creativa, sino originalidad y deleite. Estos aspectos de contemplación e imitación de la naturaleza para crear ambientes poéticos están presentes en *La sera del dì di festa*<sup>92</sup> y se unen en este poema con la expresión de un amor no correspondido y un corazón desolado,<sup>93</sup> y sin embargo también en este texto está el aspecto patriótico de la nostalgia de la grandeza perdida de Roma.<sup>94</sup> Es la amarga visión de la condena propia del desprecio expresada por un yo lírico sin duda romántico. Específicamente se trata de la creación del ambiente, de los detalles de la noche, de la descripción del viento, de la luna; tales construcciones poéticas son propias de la contemplación de la naturaleza,<sup>95</sup> los cuales se fusionan, tienen presencia y protagonismo junto a los sentimientos del yo lírico que hoy podríamos considerar, más que sentimentales, según Leopardi, románticos.

Las declaraciones anti-románticas y las creaciones teórico-poéticas de Leopardi representan una dualidad contrastiva que distingue al poeta de sus contemporáneos. La faceta de Leopardi como crítico literario demuestra, por un lado, la conexión y la relación del joven autor con la historia y el contexto a él contemporáneo; y por el otro lado, representa la gran capacidad de creación, no sólo poética, sino teórica. En la esencia en el *Discorso* se puede vislumbrar ya a un gran poeta, pues es posible ver materializada la gran capacidad reflexiva y la sensibilidad de Leopardi.

---

<sup>92</sup> Se ha debatido mucho sobre la fecha de composición de este texto. De acuerdo con el cotejo y confrontación de datos en los manuscritos y la correspondencia leopardiana que realizaron los críticos Francesco Flora, Franco Brioschi y Lucio Felici es posible argumentar que *La sera del dì di festa* fue escrita no antes de 1818 y no después de 1821. La descripción de la naturaleza como una proyección interna del poeta está a lo largo de casi todo el texto; un claro ejemplo son los versos 1-16, 40-46.

<sup>93</sup> Cf. *La sera del dì di festa*, vv. 7-10, 14-16, 18-24,

<sup>94</sup> Cf. *La sera del dì di festa*, vv. 30-39.

<sup>95</sup> A propósito de la estructura, la métrica, y las fuentes de *La sera del dì di festa* véase “Strutture fini e costruzione nella *Sera del dì di festa*” en Pier Vincenzo Mengaldo, *Leopardi antiromantico e altri saggi sui “Canti”*, Bologna, Il Mulino, 2012, pp. 178-190. Sobre la descripción de la naturaleza y el yo lírico véase el estudio de Claudio Colaiacomo, *Camera obscura: studio di due canti leopardiani*, Napoli, Liguori, 1992.

El *Discorso* es el fruto de la profunda reflexión y de una teoría individual de Leopardi sobre la poesía; se trata de la voz de un pensador original que no siguió ni adoptó teorías ajenas, sino que creó la suyas propias. Leopardi desarrolla sus ideas por medio de sus percepciones y de sus pensamientos personales sobre un sistema de creación poética que atribuyó únicamente a los sumos poetas del pasado. Y por medio del contraste entre lo que significaba clasicismo y romanticismo para él defiende y exalta su patria cultural de lo que él considera una contaminación bárbara a la tradición italiana. El *Discorso* va más allá de sólo ser una respuesta a Ludovico di Breme, a Madame de Staël o a los demás románticos. Es un texto en el que no únicamente se exaltan a los poetas antiguos o se debaten las ideas románticas; se trata de una creación teórica-poética original leopardiana. La importancia de la revaloración de esta obra se debe a que es un testimonio de las ideas originales del primer Leopardi. En primer lugar, porque se puede analizar que el clasicismo para Leopardi es una manera de interpretar el pasado clásico y a partir de eso hacer poesía. En segundo lugar, porque expresa sus ideas particulares sobre lo que significa romanticismo y la forma de creación poética romántica que el poeta considera negativas para la poesía italiana. Este *Discorso* ayuda a comprender las razones por las cuales Leopardi en su época nunca se consideró romántico y en tiempos posteriores se ha considerado como el máximo poeta romántico italiano; la respuesta se puede encontrar al seguir los argumentos de la esencia de lo que Leopardi concebía como poesía clásica y poesía romántica.



## APÉNDICE

### **Cronología leopardiana de composición, publicación de textos y correspondencia con editores de revistas (1809-1818)<sup>96</sup>**

Las primeras producciones y publicaciones de Leopardi dan testimonio de la esencia de su actividad intelectual y poética, de su interés y su participación en el ambiente cultural de su época y su relación con el debate clásico-romántico. En esta cronología se presenta el año, el mes y el día (si es que se sabe) de la composición y de publicación —según sea el caso— de algunas cartas, traducciones, composiciones y publicaciones que, en su conjunto, por un lado, demuestran la importancia intelectual del primer Leopardi; y por el otro lado hacen notar una parte de la evolución ideológica del autor.

#### **1809**

Creación del soneto *La morte di Ettore*. Leopardi escribe, en un índice compilado en 1812 de las obras creadas hasta aquel año, que es su primera composición poética.

#### **1811**

Leopardi traduce el *Ars poetica* de Horacio. Compone la tragedia *La virtù indiana*. Leopardi demuestra con esta obra su conocimiento e interés por la cultura no sólo europea.

#### **1812**

Composición, configuración, de las *Dissertazioni filosofiche*. En este año también configuró el índice de sus obras como se ha señalado.

#### **1813**

Leopardi escribe la *Storia dell'astronomia*.

#### **1815**

Compone el *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*. Leopardi trabaja en las traducciones de las *Poesie di Mosco* y de *La guerra dei topi e delle rane* atribuido a Homero. Leopardi creía efectivamente que el sumo poeta griego fuese el autor. La traducción se compone de cuatro cantos en sextinas, por un total de 73.

#### **1816**

16 FEBRERO

Monaldo Leopardi avisa al editor Anton Fortunato Stella que Giacomo ha iniciado a trabajar tanto

---

<sup>96</sup> Este apéndice se realizó con el cotejo de los estudios de Francesco Flora, de Franco Brioschi y de Valerio Camarotto.

en una traducción de algunas obras de Marco Cornelio Frontone, descubiertas por Angelo Mai, como en el *Discorso sopra la vita e le opere di Marco Cornelio Frontone* (El *Discorso* se publicó hasta 1880).

20 ABRIL

Leopardi informa a Cancellieri que está terminado y a punto de enviar a Stella la traducción de Frontone.

7 MAYO

Leopardi envía a la revista *Biblioteca Italiana* (el editor es Giuseppe Acervi) la *Lettera ai compilatori della Biblioteca Italiana*, la cual no fue publicada.

26 MAYO

Leopardi envía sus manuscritos del *Saggio di traduzione dell'Odisea* y su traducción de las obras inéditas de Frontone al editor Anton Fortunato Stella. Las traducciones no se publicaron.

30 JUNIO – 15 JULIO

Se publica en *Lo Spettatore* el *Saggio di traduzione dell'Odissea* (tomo VI, parte italiana, columna LV y LVI, pp. 112-117 y 135-143).

18 JULIO

Fecha de la *Lettera ai Sigg. compilatori della Biblioteca Italiana in risposta a quella di Mad. la Baronessa di Staël Holstein ai medesimi*. Esta carta no fue publicada en la revista, sin embargo, fue entregada al director, Giuseppe Acerbi, quien se cree que tal vez la extravió.<sup>97</sup> Aparece por primera vez en 1906 junto con el *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*.

31 JULIO

Se publica en *Lo Spettatore* el *Discorso sopra Mosco* (Tomo VI, parte italiana, cuadro LVII, pp. 173-186).

15-31 AGOSTO

Se publican en *Lo Spettatore* los Idilios I-IV que corresponden a la primera parte de las *Poesie di Mosco* (Tomo VI, cuadro LVIII, LIX, LX, pp. 205.213, 248-252, 281-285).

SEPTIEMBRE

Leopardi envía a Anton Fortunato Stella una versión del canto II de la *Eneide*. (véase también la referencia en la carta de 24 de enero de 1817).

30 SEPTIEMBRE-15 NOVIEMBRE

Se publican en *Lo Spettatore* los idilios V-VIII que corresponden a la segunda parte de las *Poesie di Mosco* (tomo VIII, cuadro LXI y LXV, pp. 1-4).

---

<sup>97</sup> En la edición crítica de Francesco Flora se señala que en el manuscrito napolitano se encuentra la siguiente nota: “Questa lettera fu in effetto consegnata al Sig. Direttore Acerbi che forse avralla smarrita.” G. Leopardi, *Tutte le opere. Le poesie e le prose*, ed. de Francesco Flora, vol. I, Mondadori, Verona, 1959, p. 598, n. 1.

31 OCTUBRE

Publicación en *Lo Spettatore* del *Discorso sopra la Batracomiomachia* (tomo VII, cuadro LXIII, pp. 50-61).

31 OCTUBRE – 15 NOVIEMBRE

Se publica en *Lo Spettatore* el *Parere sopra il Salterio ebraico* (tomo VII, 31 oct. cuadro LXIII, pp. 61-65 y 15 nov. cuadro LXIV, pp. 87-90).

27 NOVIEMBRE

Anton Fortunato Stella le propone a Leopardi que escriba un artículo sobre *Callimaco* de Bernardo Bellini, y casi seis meses después, el 12 de mayo de 1817, Leopardi rechaza la propuesta.

30 NOVIEMBRE

En *Lo Spettatore* se publica la *Guerra dei topi e delle rane* y la última parte de las *Poesie di Mosco* (tomo VII, cuadro LXV, pp. 101-112 y 112-114).

15 DICIEMBRE

Se publica en *Lo Spettatore* el texto *Della fama di Orazio presso gli antichi* (tomo VII, cuadro LXVI, pp. 133-142).

27 DICIEMBRE

Leopardi le pide a Stella que le regrese los manuscritos tanto de la traducción de Frontone como del *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*.

## 1817

30 ABRIL

En una carta a Pietro Giordani, Leopardi reflexiona sobre la traducción, la imitación y la producción poética tanto en verso como en prosa.

1 MAYO

Se publican en *Lo Spettatore* las *Odae adespotaee* y el *Inno a Nettuno* (tomo VIII, cuadro LXXV, pp. 142-165).

21 MAYO

Anton Fortunato Stella notifica a Leopardi que su traducción de la *Titanomachia di Esiodo* pronto será publicada en *Lo Spettatore*.

1 JUNIO

Se publica en *Lo Spettatore Italiano* la traducción de la *Titanomachia di Esiodo* de Leopardi (tomo VIII, cuadro LXXVII, pp. 193-201)

JULIO-AGOSTO

Leopardi inicia a dedicarse a escribir el *Zibaldone*.

7 JULIO

Leopardi escribe la carta *Lettera al Ch.[iarissimo]Pietro Giordani sopra il Dionigi del Mai*.

Leopardi se refiere a los textos de Dionisio de Halicarnaso que el abad filólogo Angelo Mai había redescubierto en papeles palidescidos por el tiempo con una técnica de recuperación de su autoría. La carta la enviará el 11 de julio.

12 SEPTIEMBRE

Leopardi envía a Giuseppe Acerbi una copia de la *Lettera al Ch. Pietro Giordani sopra il Dionigi del Mai* para pedir que fuera publicada en la revista *Biblioteca Italiana*, pero no fue publicada.

14 NOVIEMBRE

Leopardi escribe a Stella para pedir, sin éxito, que la *Lettera al Ch. Pietro Giordani sopra il Dionigi del Mai* sea publicada en *Lo Spettatore*.

14-23 DICIEMBRE

Leopardi redacta *Il primo amore* y *Memorie del primo amore*.

## 1818

27 MARZO

Leopardi envía a Stella la primera parte del *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* (que terminará unos meses después).

SEPTIEMBRE-OCTUBRE

Composición de las canciones *All'Italia* y *Sopra il monumento di Dante*.

DICIEMBRE

Se imprimen en Roma las canciones *All'Italia* y *Sopra il monumento di Dante* por Francesco Bourlie.

## BIBLIOGRAFÍA

- BELLORINI, Egidio, *Discussioni e polemiche sul Romananticismo*, reprint a cura di Anco Marzio Mutterle, 2 vols., Bari, Laterza, 1975.
- BERLIN, Isaiah, *Las raíces del Romanticismo*, ed. y prol. de John Gray, México, Taurus, 2015.
- BIGI, Emilio, “Il Leopardi e i romantici”, en *Studi di lingua e letteratura lombarda offerti a Maurizio Vitale*, Pisa, 1983, pp. 709-734.
- BINNI, Walter, “La prima formazione”, *Lezione leopardiane*, Firenze, La Nuova Italia, 1994.
- BRESCIANO, Giovanni e Raffaella, *Carteggio inedito di varii con Giacomo Leopardi, con lettere che lo riguardano*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1932.
- CALCATERRA, Carlo, *I manifesti romantici del 1816 e gli scritti principali del “Conciliatore” sul Romanticismo*, Torino, 1970.
- CAMAROTTO, Valerio, *Leopardi traduttore. La poesia (1815-1817)*, Macerata, Quodlibet, 2016.
- CAMILLETTI, Fabio, *Classicim and Romanticism in Italian Literature: Leopardi's Discourse on Romantic Poetry*, New York, Routledge, 2016.
- CARPANETTO, Dino, *et al., La storia. Dalle grandi rivoluzioni alla Restaurazione*, Ed. de Luca Serafini, Milano, Mondadori, 2006.
- CLERICI, Edmondo, *Il Conciliatore. Periodico Milanese (1818-1819)*, Pisa, Nistri, 1903.
- COLAIACOMO, Claudio, *Camera obscura: studio di due canti leopardiani*, Napoli, Liguori, 1992.
- DUGGAN, Christopher, *Historia de Italia*, trad. de Adrián Fuentes Luque, Cambridge University Press, 1993.
- FOSCOLO, Ugo, *Ultime lettere di Iacopo Ortis*, Intr. de Walter Binni y notas de Lucio Felici, Milano, Garzanti, 2011.
- FUBINI, Mario, “Giordani, Madame de Staël, Leopardi”, *Romanticismo Italiano*, Bari, Laterza, 1971, pp. 79-94.
- FUBINI, Mario, “Leopardi nella critica dell’800”, *Leopardi e l’Ottocento, Atti del secondo Convegno internazionale di studi leopardiani: Recanati 1-4 ottobre 1967*, (en este libro no se aparece el nombre ni del curador ni del editor ni del compilador), Firenze, Olschki, 1970, pp. 335-382.
- FUBINI, Mario, “Lettere del Di Breme”, *Romanticismo Italiano*, Bari, Laterza, 1971, pp. 115-122.
- FUBINI, Mario, “Motivi e figure della polemica romantica”, *Romanticismo Italiano*, Bari, Laterza, 1971, pp. 13-61.

- GÜNTERT, Georges, “Una poetica non attuata: il *Discorso di un italiano*”, in *Il pensiero storico e politico di Giacomo Leopardi, Atti del VI Convegno internazionale di studi leopardiani*, Firenze, Olschki, presentación de Franco Foschi (en el libro no se menciona ni al editor ni al compilador), 1989, pp. 307-318.
- GUSALLI, Antonio, *Scritti editi e postumi di Pietro Giordani*, Milano, Borroni e Scotti, 1856, pp. 332-338.
- HACK, Margherita, *Storia dell’astronomia dalle origini al 2000 e oltre*, Roma, Altana, 2002.
- JAURÈS, Jean, *Causas de la Revolución francesa*, Intr. de Josep Fontana, Barcelona, Grijalbo, 1979.
- LEOPARDI, Giacomo, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, ed., introd. y notas de Rosita Copioli, Milano, Rizzoli, 2013.
- LEOPARDI, Giacomo, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, ed., introd. y notas de Ottavio Besomi *et al.*, Bellinzona, Casagrande, 1988.
- LEOPARDI, Giacomo, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, introd. de Francesco Flora, a cura di Ettore Mazzali, San Casciano, Cappelli Editori, 1957.
- LEOPARDI, Giacomo, *Scritti vari e inediti di Giacomo Leopardi dalle carte napoletane*, Firenze, Le Monnier, 1906.
- LEOPARDI, Giacomo, *Tutte le opere. Le poesie e le prose*, a cura di Francesco Flora, vol. I, Verona, Mondadori, 1958.
- LEOPARDI, Giacomo, *Tutte le opere. Le poesie e le prose*, a cura di Francesco Flora, vol. II, Verona, Mondadori, 1959.
- LEOPARDI, Giacomo, *Tutte le poesie e tutte le prose*, ed., introd. y notas de Lucio Felici y Emmanuele Trevi, Roma, Newton Compton, 2018.
- LEOPARDI, Giacomo, *Zibaldone*, ed., introd. y notas de Lucio Felici y Emmanuele Trevi, Roma, Newton Compton, 2018.
- MENGALDO, Pier Vincenzo, *Leopardi antiromantico e altri saggi sui “Canti”*, Il Mulino, Bologna, 2012.
- PAVAN, Massimiliano, “Leopardi e la storia antica” en *Il pensiero storico e político di Giacomo Leopardi. Atti del VI Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 9-11 settembre 1984)*, presentación de Franco Foschi, Firenze, Olschi Editore, 1989, pp. 27-47.
- SACALMANI, Davide, *Historia de Italia*, trad. de José Ramón Salinas y Giuseppe Grosso, Madrid, Sílex, 2016.
- SAFRANSKI, Rüdiger, *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*, trad. de Raúl Gabás, México, Tusquets, 2014.

SANCTIS, Francesco de, *La letteratura italiana nel secolo decimonono*, ed. de Carlo Muscetta y Atonia Perna, Torino, Einaudi, 1969.

SANTAGATA, Marco, *Quella celeste naturalezza. Le canzoni e gli idilli di Leopardi*, Bologna, Il Mulino, 1994.

SANTIRSO, Manuel, *La Revolución francesa y Napoleón. El fin del Antiguo Régimen y el inicio de la Edad Contemporánea*, Eslovenia, Shackleton, 2021.

SOBOUL, Albert, *Compendio de la historia de la Revolución francesa*, trad. de E. Tierno Galván. Madrid, Tecnos, 1989.

SOUBOUL, Albert, *La Revolución francesa. Principios ideológicos y protagonistas colectivos*, trad. de Pablo Bordonaba, Barcelona, Grijalbo, 1987.