MARIA DE LAS NIEVES MUÑIZ MUÑIZ

EL CONCEPTO DE DECADENCIA LITERARIA EN GIACOMO LEOPARDI

> Todos los pueblos que tienen historia tienen un paraíso.
>
> F. Schiller, *Poesía ingenua y poesía sentimental.*

Lejos de ser una cuestión marginal dentro del pensamiento leopardiano, la idea de decadencia literaria viene a coincidir con el concepto de decadencia *tout court,* que, según palabras del propio poeta, constituye la 'principal enseñanza' de su «sistema» [1]; sistema fundado en la conocida dicotomía Naturaleza/Razón de raigambre iluminista y romántica [2] que, resucitando la antítesis epicúrea Civilización/Felicidad, establece una paradójica identidad entre progreso cultural y decadencia humana.

Como para muchos románticos, la poesía representa a los ojos de Leopardi el último refugio de la naturaleza en el mundo urbanizado de la historia; como la mayoría de ellos, piensa que el arte griego, y en particular la poesía homérica, constituye el «paraíso» literario del que los poetas se han alejado con el pasar de los siglos al perder la ingenuidad primitiva. A pesar de ello, Leopardi, precisamente en los años (1816-1821) en que aquel movimiento estaba penetrando en Italia, elabora su propia poética en polémica explícita con la generación romántica, para terminar, sin embargo, por socavar implícitamente los cimientos de la alternativa clasicista en la que parecía pretender alinearse. Su postura es, en suma, atípica y paradójica; obliga por ello a prestar gran atención a sutiles distingos, a evitar toda simplificación apresurada [3].

---

[1] «Uno dei principali dogmi del cristianesimo è la degenerazione dell'uomo da uno stato primitivo più perfetto e felice: e con questo dogma è legato quello della Redenzione e si può dir tutta quanta la Religion cristiana. Il principale insegnamento del mio sistema, è appunto la detta degenerazione» *(Zibaldone,* vol. I, pág. 1.004).

[2] Es evidente que, por motivos de espacio, no es posible aquí realizar las oportunas distinciones entre la postura leopardiana y la de Rousseau o Vico (por citar sólo dos nombres representativos) a este respecto. Sin embargo, el análisis que llevaré a cabo en las páginas siguientes compensará implícitamente —aunque de modo parcial y sumamente sintético— este defecto.

[3] Para una visión de las ideas estéticas y relativas a la historia literaria de Leopadi, cfr. A. Graf, «Estetica e arte di G. Leopardi», en *Foscolo, Manzoni e Leopardi,* Torino, 1898; M. Fubini, «L'estetica e la critica letteraria nei 'Pensieri' di G. Leopardi», en *Giornale storico della letteratura italiana,* vol. XCVII, fasc. 291 (1831), págs. 248-281; G. Natali, *Viaggio col Leopardi nell'Italia letteraria,* Milán, 1943; W. Binni, *La nuova poetica leopardiana,* Florencia, 1947; F. Flora, «Poetica del Leopardi», en *Saggi di poetica moderna (dal Tasso al surrealismo),*

Afirmar la existencia de una decadencia literaria y describir su fenomenología, supone, obviamente, la necesidad de establecer las características del paraíso poético respecto al cual se determina la caída y se mide su verticalidad; obliga a indagar en las causas que han podido provocar el cataclismo, y permite deducir una modalidad de la caída misma (más o menos gradual, más o menos acelerada), así como establecer su cronología. Todo lo cual implicará a su vez la posible o imposible reconquista de la cima, la quimérica o realizable búsqueda ascendente de nuevos paraísos. He aquí los muchos y complejos problemas que el estudio de las ideas leopardianas (o de cualquier otro escritor que conciba la periodización literaria en términos de decadencia) suscita, y que. por su misma naturaleza, han de ser afrontados como un conjunto cuyos elementos están estrechamente interrelacionados.

* * *

Se ha dicho a menudo que los juicios estéticos de Leopardi sobre el «Seicento» —considerado como sinónimo de corrupción artística— son en gran medida tributarios de las corrientes iluminista y arcádica del siglo XVIII [4]; pero, lejos de tratarse de un *topos* crítico aceptado sin más por el poeta, el binomio Seicento-corrupción representa, en su concepción, un simple anillo de la cadena de progresiva e ininterrumpida decadencia que llega hasta su propio tiempo, de modo que el contraste entre línea ascendente y descendente en la literatura se cristaliza en un conflicto binario entre tiempo antiguo y modernidad que refleja históricamente la antítesis categorial Naturaleza/Razón [5].

En efecto, los primeros pasos dados por Giacomo Leopardi en el ámbito de la teoría literaria (el *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* [6] y las páginas iniciales del *Zibaldone* [7], así como algunos pasajes de sus cartas

---

Mesina-Florencia, 1948, y G. I. Lopriore, *G. Leopardi storico della letteratura italiana,* Lucca, 1958, así como, para un examen de las distintas posturas dentro del Romanticismo italiano, M. Puppo, *Poetica e critica del Romanticismo,* Milán, 1973. De particular interés son a este propósito las actas de dos congresos celebrados en Recanati respectivamente sobre *Leopardi e la letteratura italiana dal Duecento al Seicento* (Florencia, 1978) y sobre *Leopardi e il mondo antico* (Florencia, 1982).

[4] Cfr., por ejemplo, M. Scotti, «Leopardi e il Seicento», en *AA. VV.; Leopardi e la letteratura italiana dai Duecento al Seicento,* cit., págs. 339-385, y M. Cataudella, *Seicento e seicentisti nello «Zibaldone»,* ivi, págs. 479-490. Para la interpretación de la historiografía literaria vigente en el siglo XVIII, remitimos al libro de G. Getto, *Storia delle storie leterarie,* Florencia, 1981[4], mientras que un estudio de la crítica antiseicentista en Italia se encuentra en C. Calcaterra, «Il problema del Barocco», en *Questioni e correnti di storia letteraria,* Milán, 1949, págs. 495-501; G. Getto, «La polemica del Barocco», en *Letteratura italiana. Le Correnti,* I, Milán, 1966, y G. Santangelo, *Il Secentismo,* Palermo, 1969. Por lo que se refiere a las relaciones entre Leopardi y las ideas literarias del siglo XVIII, cfr. el volumen de actas del Congreso recanatense dedicado a *Leopardi e il Settecento,* Florencia, 1964.

[5] «Il concetto di 'corruzione' in campo letterario —escribe Francesco Tateo en su estudio sobre *Leopardi e il Quattrocento*— si spiega in riferimento alla linea meditativa che va fissando il valore di 'natura' e contrapponendogli quello di 'ragione', per cui è corrotto ciò che si allontana dal primitivo, confondendosi perfino col 'barbaro'», en *AA. VV.; Leopardi e la letteratura italiana dal Duecento al Seicento,* cit., pág. 155. Esta conexión, no por ser obvia, deja de merecer un atento estudio cuando se la considera como mero punto de partida y no ya como conclusión del análisis.

[6] El Discurso fue escrito en polémica con las *Osservazioni dei Cavaliere Lodovido di Breme sulla poesia moderna,* aparecidas en las páginas del *Spettatore Italiano* (vols. XCI y XCII) el 1 y el 15 de enero de 1818. El escrito leopardiano permaneció inédito hasta 1906, año en que fue incluido por Le Monnier en el volumen de *Scritti vari inediti.* En 1816 el poeta había enviado una carta «ai Sigg. compilatori della 'Biblioteca Italiana'» en respuesta al artículo de Mme. de Staël «Sulla maniera e la utilità delle traduzioni», que contenía *in nuce* los argumentos del *Discorso.*

[7] Citaré por la ed. Mondadori en dos volúmenes, a c. de F. Flora, Milán, 1937.

a Pietro Giordani), corren paralelos a sus reflexiones (o mejor, se entremezclan con ellas) acerca de esos dos extremos de la antinomia que constituyen el centro y la síntesis de su sistema.

He aquí el panorama de la historia literaria italiana que el poeta traza en las páginas 1 y 2 de su *Zibaldone,* iniciado en 1817:

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

Resulta evidente que el Barroco es, para Leopardi, la primera y más vistosa manifestación de deterioro artístico, pero no el punto más bajo de la caída, sino sólo una —por así decirlo— corrupción de primer grado (al igual que un cadáver reciente conserva aún algo de calor) [8] perpetuada, exasperada y hecha incurable en los dos siglos siguientes.

Es esta idea de la irreversibilidad de la decadencia —estética y general— («La natura degli uomini e delle cose può ben essere corrotta ma non corretta», *Zib;* I, pág. 273), lo que coloca a Leopardi en una posición excéntrica con respecto a románticos y clasicistas, porque el proceso de degradación, lejos de anunciar futuros renacimientos y palingénesis, halla en el presente su trágico y definitivo desenlace mortal:

> Le generazioni migliori non sono quelle davanti, ma quelle di dietro; e non c'è speranza che il mondo cambi costume, e rinculi invece di avanzare; e avanzando già non può far altro che peggiorare. *(Zib,* I, pág. 281.)

Así, pues, ni fe schilleriana en la aproximación progresiva a la armonía entre sentimientos y razón mediante la realización del Ideal [9], ni confianza en curaciones milagrosas a base de prescripciones académicas para restablecer el buen gusto:

> Ma se il gusto è corotto non gioverà il promulgarlo, il ristabilirlo ec.? Gioverà, voglio dire che le Accademie riusciranno a fare che non si scriva più male, ma non che si scriva bene. L'Arcadia fu stabilita per isbandire il seicentismo. Fu sbandito, ma lo stile Arcadico è un nome derisorio che si dà in Italia a quelle poesie che non sanno di carne né pesce. Ora che rimedio trovereste al cattivo gusto? (...). Quasi tutte le nazioni colte dopo il loro secol d'oro, hanno avuto quello della corruzione, e ne sono risorte. Ma dopo questo, un numero di scrittori veramente grandi e paragonabili ai primi (dico in lette-

[8] « un vivente colpito dalla morte —escribía Leopardi—, si raffredda appoco appoco, ed è più caldo assai a pochi momenti dalla morte che un pezzo dopo. Nel seicento ed anche nel settecento, l'Italia già uccisa, palpitava e fumava ancora» *(Zib.,* II, pág. 713).

[9] Una vez establecida la distinción entre poesía antigua como «imitación lo más acabada posible de la realidad» y poesía moderna como «representación del ideal», el escritor alemán añade en su ensayo sobre *Poesía ingenua y poesía sentimental:* «Esta ruta que siguen los poetas modernos es, por lo demás, la misma que el hombre debe tomar siempre, tanto en lo particular como en lo general. La naturaleza lo pone de acuerdo consigo mismo; el arte lo divide y desgarra; por el ideal vuelve a la unidad» (cito por la trad. esp., Buenos Aires, 1963, pág. 81).

ratura, non in fatto di pensieri, filosofia ec.), insomma un altro secol d'oro è un esempio che ancora mi resta da vedere. *(Zib;* I, pág. 164.)

Una vez perdida, la naturaleza, y con ella el «gusto natural», es decir, la capacidad poética de transmitir el lenguaje con el cual las cosas hablan al hombre primitivo, no se recobra. Así como el arte —en su acepción de estudio y artificio— es susceptible de progreso, la ingenuidad poética originaria, fruto de la ignorancia y causa de la fuerza imaginativa, queda irremisiblemente suplantada por el conocimiento racional, por la experiencia histórica acumulada:

> perché il predominio odierno della regione quanto giova alle scienze, e a tutte le cognizioni del vero e dell'utile (così detto), tanto nuoce alla letteratura e a tutte le arti del bello e del grande, il cui fondamento, la cui sorgente e nutrice è la sola natura, bisognosa bensì di un mezzano aiuto della ragione, ma sommamente schiva del suo predominio che l'uccide, come pur troppo vediamo nei nostri costumi, e in tutta la nostra vita d'orggidì. *(Zib.,* I, pág. 791.)

De ahí que para Leopardi el concepto histórico de belleza (relativo y vinculado a la sensibilidad propia de cada época o pueblo), quede desligado de la idea de poesía en cuanto tal, o, si queremos, de lo *verdadero* en poesía:

> Non il Bello ma il Vero o sia l'imitazione della Natura qualunque si è l'oggetto delle Belle arti. Se fosse il Bello, piacerebbe più quello che fosse più bello e così si andrebbe alla perfezion metafisica, la quale in vece di piacere fa stomaco nelle arti. *(Zib.,* I, pág. 4.)

Porque la verdadera poesía se da una sola vez en la historia de las naciones, y dura el breve espacio de tiempo en que la condición natural de la humanidad permanece incontaminada («ed aurea corse/nostra caduca età», leemos en el *Inno ai Patriarchi,* vv. 91-92), o dicho de otro modo, el tiempo en que la naturaleza se esconde a los ojos del hombre antes de desvelar, gracias a la ciencia, sus límites reales:

> E l'esperienza e la conversazione scambievole e lo studio e mille altre cagioni che non occorre dire —escribía el joven Leopardi en su *Discorso in torno alla poesia romantica*—, ci hanno fatti col tempo tanto diversi da quei nostri primi padri che se questi resuscitassero, si può credere che a stento ci ravviserebbero per figli loro. 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 incredibile, e vecchio 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 modesime cagioni partorivano ne' primi padri. 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 propietà di spettatori naturali: *ora la condizione naturale degli uomini è quella d'ignoranza;* ma la condizione degli scienziati (...) è una condizione artificiata: e infatti *la natura non si palesa ma si nasconde* (...): ma la natura così violentata e scoperta non concede più quei diletti che prima offeriva spontaneamente. *(Opere,* a c. de S. Solmi, I, páginas 780-781; la cursiva es nuestra.)

Ocultación de límites y percepción imaginaria de lo infinito son hechos indisolublemente unidos sobre cuya interdependencia vuelve una y otra vez Leopardi en todos sus escritos, pero que tienen su manifestación más emblemática en el

«idilio» de 1819 titulado precisamente *L'Infinito,* donde la «siepe, che tanta parte/dell'ultimo orizzonte il guardo esclude» es requisito indispensable para que el poeta pueda imaginar la existencia de «interminati/spazi di là da quella».

De ahí surge la triple operación —«imitare», «illudere», «dilettare»— en la cual consiste, según Leopardi, el fin y el mèdio de la poesía: «ma il poeta —afirma en el *Discorso* ya citado— deve illudere, e illudendo imitar la natura, e imitando la natura dilettare» (*Op. cit.,* pág. 785); operación que, en realidad, viene a representar la coincidencia de intentos del artista y la naturaleza: ambos empeñados en preservar al hombre de la verdad total. Sólo en esta perspectiva cobra sentido ese «decálogo» por el que, según Leopardi, se rige la poesía antigua: grandeza, fantasía, concisión, espontaneidad, etc.; cualidades todas que convergen hacia un único logro: la capacidad de sugerir más de lo que la naturaleza contiene *precisamente en la medida en que no lo desvela.* En efecto, los antiguos «non andavano come i moderni dietro alle minuzie della cosa, dimostrando evidentemente lo studio dello scrittore, che non parla o descrive la cosa come la natura stessa la presenta, ma va sottilizzando, notando le circostanze, sminuzzando e allungando la descrizione per desiderio di fare efetto, cosa che scuopre il proposito, distrugge la naturale disinvoltura e negligenza, manifesta l'arte e l'affettazione, ed introduce nella poesia a parlare più il poeta che la cosa» (*Zib;* I, página 126), mientras que, por el contrario, «La rapidità e la concisione dello stile, piace perché presenta all'anima una folla d'idee simultanee, o così rapidamente succedentisi, che paiono simultanee, e fanno ondeggiar l'anima in una tale abbondanza di pensieri, o d'immagini e sensazioni spirituali, ch'ella o non è capace d'abbracciarle tutte, e pienamente ciascuna, o non ha tempo di restare in ozio, e priva di sensazioni. La forza dello stile poetico, che in gran parte è tutt'uno colla rapidità, non è piacevole per altro che per questi effetti, e non consiste in altro (*Zib;* I, pág. 1269).

Es, en suma, evidente que «describir la cosa como la naturaleza misma la presenta» consiste ante todo en impedir que la conciencia humana la perciba «pienamente». De ahí que en su *Discorso* antirromántico Leopardi añada, a la clásica definición de la poesía como imitación de la naturaleza, una precisión significativa: «non basta ch'il poeta imiti essa natura, ma si ricerca eziandio che la imiti con naturalezza» (*Opere,* cit.; pág. 818), es decir, que respete el secreto de sus límites *del mismo modo que ella* se los oculta al hombre primitivo; así, sugerir y escamotear son dos caras de una misma operación poética fundada en la equivalencia entre «infinito» e «ignorancia de lo finito»:

> E' cosa osservata degli antichi poeti ed artefici, massimamente greci, che solevano lasciar da pensare allo spettatore o uditore più di quello ch'esprimessero (...). Ma tra gli effetti di questo costume (...) è notabilissimo quello che rende l'impressione della poesia e dell'arte bella, infinita, laddove quella de' moderni è finita. Perché descrivendo con pochi colpi, e mostrando poche parti dell'oggetto, lasciavano l'immaginazione errare nel vago e indeterminato di quelle idee fanciullesche, che nascone dall'ignoranza dell'intiero (...). Dove che i moderni, determinano ogni oggetto e mostrandone tutti i confini, son privi quasi affatto di questa emozione infinita, e invece non destano se non quella finita e circoscritta, che nasce dalla cognizione dell'oggetto intiero, e non ha nulla di stravagante, ma è propria dell'età matura, che è priva di quegl'inesprimibili diletti della vaga immaginazione provati nella fanciullezza. (*Zib.,* I, páginas 126-127.)

El proceso que lleva de la fase homérica, en la que la poesía respeta este binomio ignoto-ignorancia, a la fase moderna que funda la estética de la exactitud

y la limitación, pasa a través de épocas ambiguas en las que la literatura peca ya sea por defecto el («quattrocento» italiano), ya sea por exceso de arte (el «seicento») o bien mantiene un paradójico (y por tanto fragilísimo) equilibrio entre ambos extremos:

> Dal niente in letteratura si passa al mezzo e al vero, quindi al raffinamento: da questo non c'è esempio che si sia tornato al vero. Greci latini italiani. Lo squisito gusto del volgo de' letterati non può essere se non quando ei non è ancora corrotto. Per esempio: *i cinquecentisiti* volgari non *peccavano* d'altro che *di poco,* non di troppo, *e però erano attissimi a giudicar bene del molto,* o sia del vero bello, come faceano. *(Zib.,* I, pág. 4; la cursiva es nuestra.)

Esta transición de la 'nada' a lo 'mucho' —que en la literatura italiana coincide con el paso del «Trecento» al «Cinquecento»— *colmo* del buen gusto que, sin embargo, pecaba todavía «di poco, non di troppo»—, desemboca necesariamente en ese 'refinamiento' de lo bello que es la edad barroca, donde «la gran peste dello stile» deriva «dal cercare il florido, il sublime, il metaforico, lo straordinario modo di parlare e di esprimere checchessia, il fantastico, l'immaginoso, l'ingegnoso, e consistente in queste qualità ec. peste che nel cinquecento ancor non regnava, eppurar tanto regnava il florido e il poetico della prosa» (*Zib;* II, pág. 521). Y es que la belleza misma —excesiva o no— produce un efecto de «assuefazione» que «fiacca le forze dei beni e dei mali, dei diletti e dei dolori spirituali e corporali, e quasi ci toglie il vedere e il sentire quello che vediamo e sentiamo continuamente» (*Discorso intorno alla poesia romantica, op. cit.,* pág. 797), obligando así a excitar el placer estético con el refinamiento artificioso del estilo. La «assuefazione» nace, pues, ante la imposibilidad de perpetuar el frágil equilibrio entre el escamoteo de la verdad y la ilusión de lo infinito: ese estado de tensión controlada o, según palabras del mismo Leopardi, de «speranza riposata», en que consiste la mayor felicidad del hombre:

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

Así, el momento en que la persistente elusión de lo infinito se manifiesta, no ya como equivalente de la sensación de infinitud, sino como frustración de la esperanza, el equilibrio se rompe, dando lugar primero a la exasperación de la búsqueda técnica y conceptual (¿y qué hay de más «rebuscado», en efecto, que el arte barroco?), polo opuesto de la primitiva espontaneidad de los antiguos, los cuales «franchissimamente si diportavano, con quella bellissima negligenza che accusa l'opera della natura e non della fatica» (*Zib;* I, pág. 13) (con la consiguiente agravación de la sociedad); más tarde al error contrario: la excesiva cautela, la moderación timorata y artificiosa del estilo:

> Dopo la corruzione i letterati si rialzano tutti sbigottiti. Entrano gli scrupoli, le paure, le sottigliezze. Si pensa ogni cosa, si aguzzano gli occhi, si va col piede di piombo, ogni legge ogni regola ogni idea, è ben definitiva e circoscritta, si prevedono tutti i casi, il gusto non è più naturale ma artefatto, o lo diviene, perché nessuno crede di potersi contentare del gusto naturale, l'arte e la critica vanno al sommo, la natura si perde (forse ella può più nel secolo guasto che nel seguente), nascono opere perfette ma non belle. *(Zib.,* I, página 165.)

Se llega así a una decadencia de «segundo grado» que, lejos de retornar a la poesía natural, se aparta doblemente de ella en la medida en que huye conscientemente (con «arte» y astucia) de la corrupción parcialmente natural del gusto propia del XVII; de tal modo que la búsqueda fatigosa de la sencillez arcádica en el siglo XVIII no es sino «corruzione d'altra specie», y la pretensión de sinceridad y espontaneidad poéticas del romanticismo termina por ser un grotesco intento de falsificación histórica que produce efectos diametralmente opuestos a los deseados:

> Ma adesso l'arte è venuta in un incredibile accrescimento, tutto è arte e poi arte, non c'è più quasi niente di spontaneo, la stessa spontaneità si cerca a tutto potere ma con uno studio infinito senza il quale non si può avere, e senza il quale a gran pezza l'aveano (spezialmente nella lingua). Dante il Petrarca l'Ariosto ec. e tutti i bravi trecentisti e cinquecentisti. *(Zib.,* I, pág. 7.)

De ahí que Leopardi critique dos errores aparentemente contrapuestos de esa extrema decadencia del arte que es para él la literatura romántica: por un lado la innatural idealización y espiritualización (léase «racionalidad») del contenido poético provocada por la engañosa creencia en la superioridad de lo sentimental sobre lo material y mitológico:

> Già è cosa manifesta e notissima che i romantici si forzano di sviare il più che possono la poesia dal commercio coi sensi, per li quali è nata e vivrà finattantoché sarà poesia, e di farla praticare coll'intelletto, e strascinarla 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. *(Discorso intorno alla poesia romantica, op. cit.,* pág. 775.)

Por otro lado, el verismo analítico que confunde lo auténtico con lo trivial y desemboca a menudo en una predilección por lo bajo o lo horrísono, es decir, por lo extraordinario, precisamente en la medida en que «il vero non può essere imitazione di se medesimo» (*Discorso...,* cit.; pág. 837). Errores todos que nacen del abandono programático de la imitación de la naturaleza universal y elusiva para dedicarse a la reproducción exacta de la historia empírica:

> Perché in somma una delle principalissime differenze tra i poeti romantici e i nostri, nella quale si riducono e contengono infinite altre, consiste in questo: che i nostri cantano in genere più che possono la natura, e i romantici più che possono l'incivilimento, quelli le cose e le forme e le bellezze eterne e immutabili, e questi le transitorie e mutabili, quelli le opere di Dio, e questi le opere degli uomini. *(Ivi.,* págs. 788-789.)

* * *

En este círculo vicioso en que la artificiosidad se reproduce a sí misma cuanto más pretende acortar el camino de regreso a lo auténtico, el joven Leopardi parece proponer, en primer momento, una salida «foscoliana»; es decir, un rodeo literario fundado en la concepción de la poesía como «último refugio de la naturaleza», capaz por sí sola de hacer que el hombre la habite y la conozca «nel mondo snaturato»:

> appena mi si lascia credere che in questi tempi altri possa cogliere il linguaggio della natura, e diventare vero poeta senza il sussidio di coloro che vedendo

> tuto il dì la natura scopertamente [10] e udendola parlare, non ebbero per esser poeti, bisogno di sussidio. Ma noi cogli orecchi così pieni d'altre favelle, adombrate inviluppate nascoste oppresse soffocate tante parti della natura, spettatori e partecipi di costumi lontanissimi o contrari ai naturali, in mezzo a tanta snaturatezza e così radicata non solamente in altri ma in noi medesimi, vedendo sentendo parlando operando tutto giorno cose non naturali, come, se non mediante l'uso e la familiarità degli antichi, ripiglieremo per rispetto alla poesia la maniera naturale di favellare, revedremo quelle parti della natura che a noi sono nascoste, agli antichi non furono, ci svezzeremo di tante consuetudini, ci scorderemo di tante cose, ne impareremo e ci ricorderemo e ci riavvezzeremo a tante altre, e insomma nel mondo incivilito vedremo e abiteremo e conosceremo a tante altre, e insomma nel mondo incivilito vedremo e abiteremo e conosceremo intimamente il mondo primitivo, e nel mondo snaturato la natura? *(Ivi.,* pág. 808.)

Pero el programa de Leopardi es mucho más ambicioos que el de Foscolo, para quien era posible yuxtaponer dos mundos en conflicto, el de la historia y el del arte, y hacer coexistir el pesimismo histórico con el optimismo estético manteniendo incontaminada la belleza eterna de la poesía. Leopardi no sólo no propone una mera imitación de los clásicos, sino que tampoco comparte la ilusión en la atemporalidad del genio poético natural: insta más bien a una titánica reeducación del hombre, a su re-naturalización mediante el contacto asiduo con la literatura antigua, transmisora directa de la percepción originaria del mundo.

Dicho programa está, sin embargo, socavado en su base por la conciencia de la radicalidad de la corrupción [11]: en ese fatigoso recorrido «à rebours» consistente en «olvidar» lo conocido y presente para «recordar» lo olvidado y desaparecido, el punto previsto de llegada no será en cualquier caso Homero, sino Virgilio: una naturaleza, por así decirlo, «literaria» y de segunda mano:

> Non nego che ci possano essere un'indole e un ingegno tanto espressamente fatti per le arti belle, tanto felici tanto singolari tanto divini, che (...) arrivino senza l'aiuto degli antichi a imitar la natura come gli antichi facevano. Non nego che questo sia possibile, nego che sia provabile (...), l'esperienza dei passati e del presente dimostra pur troppo chiaro, che quelunque sarà poeta eccellente somiglierà Virgilio e il Tasso, non dico in ispecie ma in genere; un Omero un Anacreonte un Pindaro un Dante un Petrarca un Ariosto appena è credibile che rinasca. *(Ivi.,* págs. 808-809.)

Sobre la base de tales premisas no es de extrañar que la posterior evolución de las ideas leopardianas a este respecto, acentuando el radicalismo de su pesimismo histórico, haya desembocado en una mayor tolerancia para con la «poesía

---

[10] Evidentemente se trata de un «descubrirse» de la naturaleza «velata»: una de las tantas paradojas terminológicas que abundan en los escritos leopardianos y que —dada la naturaleza de su pensamiento— no tienen nada de casuales.

[11] No puedo sino compartir el juicio de Giorgio Bàrberi Squarotti que ve en Leopardi una «lucida consapevolezza dell'irreversibilità della decadenza dei tempi, perché non è questa frutto contingente di specifici eventi storici, ma di una vicenda di mutamento di civiltà che è aldilà dei singoli fatti, perché investe il rapporto fondamentale fra l'uomo e la natura», y en esta perspectiva «la poesia non può proprio resuscitare nessuna illusione, nessuna favola antica, una volta che la ragione e la filosofia e l'arido vero hanno distrutto quel rapporto con la natura da cui nacque la grande, unica poesia degli antichi». Lo cual hace que el «classicismo leopardiano [sia] infinitamente più esclusivo di quello foscoliano e, in genere, di quello contemporaneo» y que no se pueda hablar de un proyecto de imitación poética con respecto a los clásicos (Cfr. G. Barberi Squarotti, «Leopardi e gli eroi antichi», en *AA. VV.*; *Leopardi e il mondo antico,* cit., págs. 232-235.

sentimental» romántica, considerada como un mal menor frente a la vana ilusión de resucitar la primitiva poesía imaginativa y natural:

> La forza creatrice dell'animo appartenente alla immaginazione —escribírá el poeta en un apunte del 8 de marzo de 1821—, è esclusivamente propria degli antichi. Dopo che l'uomo è diventato stabilmente infelice, e, che peggio è, l'ha conosciuto, e così ha realizzata e confermata la sua infelicità; inoltre dopo ch'egli ha conosciuto se stesso e le cose, tanto più addentro che non doveva, e dopo che il mondo è divenuto filosofo, l'immaginazione veramente forte, verde, feconda, creatrice, fruttuosa, non è più propria se non de' fanciulli, o al più de' poco esperti e poco istruiti, che son fuori del nostro caso. L'animo del poeta e scrittore ancorché nato pieno di entusiasmo di genio di fantasia, non si piega più alla creazione delle immagini, se non di mala voglia, e contro la sottentrata o vogliamo dire la rinnuovata natura sua (...). Un Omero, un Ariosto non sono per li nostri tempi, né, credo, per gli avvenire. Quindi molto giudiziosamente e naturalmente le altre nazioni hanno rivolto il nervo e il forte e il principale della poesia dalla immaginazione all'affetto, cangiamento necessario, e derivante per se stesso dal cangiamento dell'uomo (...). Vorrei che anche i tempi ritornassero indietro. Ma la nostra infelicità, e la cognizione che abbiamo, e non dovremmo aver, delle cose, in vece di scemare, si accresce. Che smania è dunque questa di voler fare quello stesso che facevano i nostri avoli, quando noi siamo così mutati? di ripugnare alla natura delle cose? di voler fingere una facoltà che non abbiamo, o abbiamo perduta, cioè l'andamento delle cose ce l'ha renduta infruttuosa e sterile, e inabile a creare? di voler essere Omeri, in tanta diversità di tempi? *(Zib.,* I, págs. 184-185.)

Pero esta tolerancia no debe ser confundida en ningún caso con una valoración positiva en términos absolutos:

> La poesia sentimentale è unicamente ed esclusivamente propria di questo secolo, come la vera e semplice (voglio dire non mista) poesia immaginativa fue unicamente ed esclusivamente propria de' secoli Omerici, o simili a quelli in altre nazioni. Del che si può ben concludere che la poesia non è quasi propria de' nostri tempi, e non farsi maraviglia, s'ella ora langue, come vediamo, e se è così raro, non dice un vero poeta, ma una vera poesia. Giaché il sentimentale è fondato e sgorga dalla filosofia, dall'esperienza, dalla cognizione dell'uomo e delle cose, in somma, dal vero, laddove era della primitiva essenza della poesia essere ispirata dal falso [12]. *(Zib.,* I, págs. 514-515.)

En suma, si el proyecto de renaturalizar al hombre usando la memoria poética mediante la asidua lectura de los antiguos era arduo e improbable, la idea de transformar ese recuerdo en olvido de la presente condición «snaturata» se revela pura quimera. La decadencia confirma así su carácter irreversible al manifestarse no tanto como corrupción del gusto, cuanto como conocimiento imborrable de la verdad. El paso de la poesía homérica a la im-poesía moderna no es ni más ni menos que el paso de la ignorancia natural a la verdad histórica. De ahí que, a medida que Leopardi profundiza el estudio de las causas que provocan esta mutación, tienda a radicalizar (y a simplificar) el problema, transformando su primitiva idea de naturaleza benigna violada por el hombre en la de un proceso inmanente a la naturaleza misma que se autodesvela destruyendo los sueños

[12] Con la siguiente, fundamental, aclaración: «la natura ha voluto che l'immaginazione non fosse considerata dall'uomo come tale, cioè non ha voluto che l'uomo la considerasse come facoltà ingannatrice, ma la confondesse con la facoltà conoscitrice, e perciò avesse i sogni dell'immaginazione per cose reali e quindi fosse animato dall'immaginario come del vero», *Zib.,* I, páginas 184-185.

primitivos [13]. De este modo, atenerse a la realidad histórica equivale ahora a no «ripugnare alla natura delle cose», si bien con la conciencia de obedecer a un estado de «necesidad innatural»: algo así como una naturalidad de lo «snaturato».

Pero, si la Historia es la segunda cara de la Naturaleza y en lo primitivo está el germen de la futura barbarie, ello obligará a Leopardi a retrotraer insensiblemente la fecha en que la fatal transición tiene lugar, la belleza poética verdadera viene a residir esencialmente en su carácter provisional de pre-conocimiento y pre-degeneración; es decir, en la pura condición cronológica auroral de la cultura en potencia. Por eso al arte homérico le está vedado ante todo el desarrollo y el perfeccionamiento en la medida en que lo perfecto es aquello que se completa y acaba: algo peligrosamente afín al principio de decadencia. De ahí que las dos características distintivas de la elegancia del estilo antiguo residan, según Leopardi, «nell'indeterminato (...) o in qualcosa d'irregolare» (*Zib;* I, pág. 885), es decir, en su vaguedad e inmadurez destinada a prometer más de lo que cumple.

Así, siendo la belleza virtual y el desarrollo artístico dos conceptos que se excluyen recíprocamente, toda la historia de la literatura termina por ser interpretable como una larga decadencia. ¿Cómo justificar entonces que dentro de la periodización de las letras italianas trazada por el poeta resulte una línea ascendente que desde la promesa del Trecento llega al «colmo» del siglo XVI? La respuesta a esta pregunta no es fácil, y lo prueban las afirmaciones aparentemente contradictorias que a este propósito se encuentran en los apuntes del *Zibaldone,* donde la inicial alabanza del Cinquecento no excluye una crítica áspera de este siglo de «perfectos» y serviles imitadores en que la fuerza creativa se estanca definitivamente:

> Il cinquecento fu, si può dire, tutto monarchico in Italia e fuori, quanto al governo. E le lettere italiane risorsero dal sonno del quattrocento, sotto Cosimo e Lorenzo de' Medici, fondatori della monarchia toscana e distruttori di quella repubblica. E in questo risorgimento (come poi sotto Leone X) le lettere presero una forma regolare, una forma tutta diversa da quella del trecento, e (quel che è più) da quella che sogliono sempre prendere nel loro risorgimento o nascere. La letteratura italiana non è stata più propriamente originale e inventiva. *(Zib.,* I, págs. 333-336.)

Lo cual no es obstáculo para que más tarde vuelva a bautizarlo como «siglo de oro», en virtud de la superioridad de su prosa respecto a la del Trescientos [14]: «Il secolo del cinquecento è il vero e solo secolo aureo e della nostra lingua e della nostra letteratura» (*Zib;* I, pág. 494).

La verdad es que el tiempo real constituye un fenómeno sumamente elástico para Giacomo Leopardi y nunca hay que olvidar la distinción por él realizada

---

[13] No deben, por tanto, engañarnos las explicaciones «externas» que Leopardi da de la decadencia literaria, sobre todo cuando la subordina a la sustitución de la forma republicana por la monarquía o la tiranía «la quale costringe lo spirito impedito, e scacciato o limitato nelle idee e nelle cose, a rivolgersi alle parole» *(Zib.,* II, pág. 146). La pérdida de la libertad, es decir, la degeneración política, constituye a su vez un efecto de la desnaturalización del hombre. Por lo demás, en la línea descendente de la historia, los remedios contra el dolor y el deterioro de la vida obran como nuevas causas de decadencia. Aislar cualquier eslabón de esta férrea cadena, equivale a falsear el pensamiento leopardiano.

[14] Mario Martelli habla incluso de «brusco cambiamento di rotta» en esta nueva revalorización del siglo XVI («Leopardi e la prosa cinquecentesca», en *AA. VV.; Leopardi e la letteratura italiana dal Duecento al Seicento,* cit., pág. 268) y Mario Marti se pronuncia en el mismo sentido poniendo en relación el creciente posibilismo estético del poeta con la crisis del sistema de la natura benéfica, situable entre 1821 y 1823 (cfr. «Leopardi e il Due-Trecento», en *Dante, Boccaccio, Leopardi,* págs. 321-349).

entre lo absoluto y lo relativo a medida que la irreversibilidad de la decadencia se desvela a sus ojos sin paliativo alguno. En efecto la oposición antiguo/moderno —en términos absolutos y categoriales— no sólo queda en pie, sino que se radicaliza incluyendo en la edad áurea la corrupción y la infelicidad («Quanto più l'uomo è perfetto, cioè in armonia col sistema delle cose esistenti, e di se stesso, tanto più gli è difficile e faticoso il vivere, e l'esser felice», *Zib;* I, pág. 1023): ese *colmo,* semánticamente tan próximo a la idea de terminación y de exceso, es el momento «in limine» entre lo que todavía no es y lo que ya es demasiado («Altro è primitivo, altro è barbaro. Il barbaro *è già* guasto, il primitivo *ancora non è* maturo», *Zib;* I, pág. 143), equilibrio insostenible, constantemente amenazado por el riesgo de perfección que la civilización no supo prevenir:

> Lo scopo dell'incivilimento moderno —escribía Leopardi el 10 de julio de 1820— doveva essere di ricondurci appresso a poco alla civiltà antica offuscata ed estinta dalla barbarie dei tempi di mezzo. Ma quanto più considereremo l'antica civiltà, e la paragoneremo alla presente, tanto più dovremo convenire ch'ella *era quasi nel giusto punto, e in quel mezzo tra due eccessi,* il quale solo poteva proccurare all'uomo in società una certa felicità! La barbarie de'tempi basi non era una rozzezza primitiva, ma una corruzione del buono, perciò dannosissima e funestissima. Lo scopo dell'incivilimento dovea esser di togliere la ruggine alla spada già bella, e volendola raffinare e aguzzare, che siamo presso a romperla. *(Zib.,* I, pág. 179; la cursiva es nuestra.)

Un paso más en este razonamiento, y pronto el «error» histórico atribuido a la civilización se revelaría como necesidad de la condición del ser en el tiempo, gnósticamente sinónimo del mal. Así, el estadio homérico (o edénico) —fugaz resplandor que precede a la total oscuridad, como ocurre en ese repentino ocaso nocturno descrito por el poeta en su *Tramonto della luna*— se yuxtapone sin solución de continuidad al concepto totalizante de modernidad: lo «caduco» se ensambla de este modo con lo «caído», y tal conexión se manifestará a veces como brusco cataclismo, otras como insensible «dileguarsi»: dos modos aparentemente contradictorios de concebir el tiempo, pero compatibles, en cambio, si se fundan y convergen —como es el caso de Leopardi— en la idea de transformación como des-velamiento, es decir, como inversión interna de una misma realidad bifronte [15].

La transición entre el «antes» y el «después», entre lo incipiente y lo consumado, se revela así como doble manifestarse de la nada: viaje imperceptible de lo que *no es* «aún» a lo que «ya» *no es*. La atemporalidad de lo que se añora y se descubre (llámese Verdad o Naturaleza) se superpone, por tanto, al igual que en un palimsesto, al dinamismo cronológico del sujeto que asiste al espectáculo de su revelación (o lo provoca).

---

[15] Sería sumamente interesante realizar un estudio de correspondencias semánticas en el léxico de los *Canti* a este respecto. Me permito llamar aquí la atención sobre la predilección que muestra Leopardi por las transiciones bruscas, predilección de la que da buena prueba el interés despertado en él por la técnica usada en las *Notti Romane* de Verri, así descrita en un apunte del *Zibaldone*: «Citerò un luogo delle *Notti Romane* (...) per addurre un esempio che mi cade in acconcio. Ed è quello dove la Vestale dice che diede disperatamente del capo in una parete, e giacque. La soppressione del verbo intermedio tra il battere il capo e il giacere, che è il cadere, produce un effetto sensibilissimo, facendo sentire al lettore tutta la violenza e come la scossa di quella caduta, per la mancanza di quel verbo, che par che ti manchi sotto ai piedi, e che tu cada di piombo dalla prima idea nella seconda, che non può esser collegata con la prima se non per quella di mezzo che ti manca» (vol. I, págs. 109-110). Lo cual no puede traernos a la memoria ese «spegneali il fato, / e giacevi» referido en *Le Ricordanze* a la alegría, el «confidente immaginar» y la luminosidad juvenil de Nerina.

Sólo sobre esta base podremos establecer cuál es la modalidad temporal que Leopardi atribuye al proceso de decadencia literaria: modalidad cuya clave me parece encontrarla en un apunte zibaldoniano donde el poeta habla del «estinguersi che fece subitamente l'originalità vera e la facoltà creatrice della letteratura italiana *finita* con Dante e il Petrarca, cioè *subito dopo la nascita* di essa letteratura» (*Zib;* II, pág. 146, la cursiva es ns.)[16]. Este «finire subito dopo la nascita» (recuérdese el oxímoron *culla/nulla* que aparece en la canción a Angelo Mai: «a noi presso la culla/immoto siede, e su la tomba, il nulla», vv. 74-75, pero también el «dileguarsi così quasi non sorta» de la hermosa joven muerta en *Sopra un bassorilievo antico sepolcrale,* v. 38) encierra una concepción fantasmal del tiempo; efímera milésima de segundo que transcurre entre la fugacidad de dos instantes: el leve parpadeo de la esperanza naciente y el centelleo repetino de la verdad desnuda: «lampo» a su vez entre dos resplandores («Fugaci giorni! a somigliar d'un lampo/son dileguati», exclamará el poeta en *Le ricordanze,* vv. 131-132).

Si bajo la belleza acecha la corrupción (o bajo la Naturaleza la Verdad), más abajo aún reposa el misterio de la nada inminente, de tal modo que, no convendría tanto hablar de un tiempo de la decadencia en Leopardi, cuanto de una epifanía del vacío, si bien se da el caso paradójico de que la revelación de la inexistencia se manifiesta como temporalidad, en suma, como decadencia.

[16] Vale la pena transcribir aquí una reflexión zibaldoniana que arroja alguna luz sobre la ambigüedad del concepto de tiempo en Leopardi: «Se la morte e il sonno siano un punto o uno spazio, non si ricerca riguardo a quei momenti nei quali l'uomo conserva ancora una cognizione di sé, che va scemando a poco a poco, giacché questo non si dubita che non sia uno spazio progressivo, ma riguardo al tempo sensibile, né conoscibile, né ricordabile. Il quale pare che debba essere istantaneo, giacché il passaggio dal conoscere al non conoscere, dall'essere al non essere, dalla cosa qualunque menoma al nulla, non ammette gradazione, ma si fa necessariamente per salto e istantaneamente» (*Zib.,* I, pág. 273).