

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Letras modernas
Programa de pós-graduação em Literatura, Língua e Cultura Italianas

**IOLANDA GUILHERME ASSIS DA
SILVA**

Italo Calvino, leitor de Leopardi

Versão Corrigida

São Paulo
2022

IOLANDA GUILHERME ASSIS DA SILVA

Italo Calvino, leitor de Leopardi

Tese apresentado ao Programa de pós-graduação em
Língua, Literatura e Cultura Italianas da Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências Humanas, para a obtenção do
título de doutorado.

Orientadora Profa. Dra. Adriana Iozzi Klein

Versão Corrigida

São Paulo
2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

S586i Silva, Iolanda Guilherme Assis da
Italo Calvino, leitor de Leopardi / Iolanda
Guilherme Assis da Silva; orientadora Adriana Iozzi
Klein - São Paulo, 2022.
145 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Letras Modernas. Área de
concentração: Língua, Literatura e Cultura Italiana.

1. Calvino, Italo, 1923-1985. 2. Leopardi,
Giacomo, 1798-1837. 3. poesia. 4. forma breve. 5.
literatura comparada. I. Klein, Adriana Iozzi,
orient. II. Título.

SILVA, I. G. A. *Italo Calvino, leitor de Leopardi*. Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutorado em Língua, Literatura e Cultura Italianas.

Aprovado em: 01/09/2022

Banca examinadora

Profa.Dra Andreia Guerrini – UFSC

Profa.Dra Doris Natia Cavallari – USP

Profa.Dra Maria Elisa Rodrigues Moreira - UPM

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE**Termo de Anuência do (a) orientador (a)****Nome do (a) aluno (a): IOLANDA GUILHERME ASSIS DA SILVA****Data da defesa: 01/09/2022****Nome do Prof. (a) orientador (a): ADRIANA IOZZI KLEIN**

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 21/10/2022



(Assinatura do (a) orientador (a))

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Profa. Dra. Adriana Iozzi Klein, que desde a graduação acompanhou meu desenvolvimento como pesquisadora, sempre aberta ao diálogo e disposta a apoiar a difícil tarefa de fazer pesquisa no Brasil.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior pelo financiamento da pesquisa, com as bolsas Cota-social- DS e PDSE de estágio no exterior.

Um agradecimento especial a professora Doris Nátia Cavallari por também acompanhar meu percurso acadêmico desde a graduação, sendo uma professora excelente e que indicou importantes leituras para esse trabalho.

Aos colegas de trabalho do programa de Italianística, com os quais troquei experiências e impressões desse trabalho, Isabella Magalhães Callia, João Argentin Neto e Paulo Sidnei de Lima.

Aos meus queridos amigos pelo apoio psicológico e emocional nas horas mais difíceis e também por serem as pessoas com quem compartilho os melhores momentos: Rafael Ferreira Alves, Gilda Maria Serra Regalino, Jean Calderaro, Heloisa Helena Rivas e Margarita Rosa Bobadilla, sem os quais eu não teria entendido nada.

Um agradecimento especial a minha irmã Natália Guilherme Assis da Silva, que me apoiou na fase final da (re)escrita da tese, em meio ao contexto pandêmico e compartilhou de sua presença e postura otimista perante a vida, não obstante todos os problemas.

A você, que lerá o texto.

*La mia fiducia nel futuro della letteratura consiste
nel sapere che ci sono cose che solo la letteratura può
dare coi suoi mezzi specifici.*

(CALVINO, 1993, p.3)

RESUMO

Resumo em Português

O presente trabalho é resultado da pesquisa *Italo Calvino, leitor de Leopardi*, que tem um duplo objetivo, sendo um mais geral e outro mais específico. O primeiro discute a tradição literária italiana dentro da chave crítica que Calvino propõe, quando se refere a prosa italiana como distante do uso do romance, e voltada para as formas breves, qualificando as *Operette Morali* como livro sem igual. Já o segundo apresenta como Leopardi exerce uma influência sobre a obra calviniana que vai além da reflexão crítica para o próprio ato criativo, se acentuando nas últimas produções do autor, principalmente em *Palomar*. Na medida que se aproxima da obra de Calvino, é possível verificar que a reflexão sobre os clássicos é constante, indo além da própria literatura italiana, sendo difícil entender o experimentalismo e as mudanças na obra do autor sem acompanhar seu pensamento ensaístico, motor da busca de novas formas, que o redirecionam à tradição italiana. Por outro lado, ler Leopardi e suas *Operette Morali* dentro da comparação com Calvino permite realocar essa obra publicada em 1827 e a sua época mal-interpretada, mas de profundo impacto na literatura italiana do século XX e pouco estudada ou conhecida no Brasil, embora referenciada por autores como Machado de Assis. O trabalho é estruturado com base teórica da literatura comparada, uma vez que, mesmo se tratando de dois autores de mesma nacionalidade, os métodos dessa área dos estudos literários fornecem caminhos para a leitura crítica. O primeiro capítulo da tese enfoca a produção ensaística leopardiana como forma de entender sua relação com os clássicos, dialogando com o comentário da introdução, sobre o ensaio *Por que ler os clássicos*, de Italo Calvino. Reserva-se também um espaço para breve revisão da recepção de Leopardi, com o objetivo de entender a diferente avaliação da obra do autor ao longo do tempo, e qual é o momento da recepção feita por Calvino. No segundo capítulo, justifica-se o tema-título, com a análise da presença leopardiana nos escritos não ficcionais de Calvino, mostrando quando e de qual modo o autor lê e se refere à obra de seu modelo. O terceiro capítulo lida com a gênese das duas obras *corpus*, que apresentam hibridização entre gêneros e formas literárias, com o objetivo de entender como a forma breve se apresenta na obra dos dois autores, entre o ensaísmo e o poema em prosa. Os três primeiros capítulos configuram a antessala da leitura, contextualizando as obras *corpus* e estabelecendo o elo entre as duas, iniciando o diálogo comparativo. No quarto capítulo, a leitura comparativa enfoca os textos *corpus* de *Operette Morali* e *Palomar*. Dividida em três temas, apresenta os pontos de contato mais pronunciados entre as duas obras, voltados à reflexão sobre a natureza, a negação do antropocentrismo e o infinito.

Palavras-chaves: Calvino, Leopardi, forma breve, poesia, literatura comparada.

Resumo em Italiano

Il presente lavoro è il risultato della ricerca *Italo Calvino, lettore di Leopardi*, che ha un duplice obiettivo, uno più generale e l'altro più specifico. Il primo discute la tradizione letteraria italiana nella chiave critica che propone Calvino, quando si riferisce alla prosa italiana come distante dall'uso del romanzo, e si concentra su forme brevi, qualificando le *Operette Morali* come un libro unico. La seconda presenta come Leopardi eserciti sull'opera di Calvino un'influenza che va oltre la riflessione critica fino all'atto creativo stesso, accentuandosi nelle ultime produzioni dell'autore, soprattutto in *Palomar*. Man mano che ci si avvicina all'opera di Calvino, è possibile verificare che la riflessione sui classici è costante, andando oltre la stessa letteratura italiana, rendendo difficile la comprensione dello sperimentalismo e dei cambiamenti nell'opera dell'autore senza seguire il suo pensiero saggistico, il motore di ricerca. nuove strade, che la riconducono alla tradizione italiana. D'altra parte, la lettura di Leopardi e delle sue *Operette morali* all'interno del confronto con Calvino permette di ricollocare quest'opera pubblicata nel 1827 e il suo tempo male interpretato, ma con un profondo impatto sulla letteratura italiana del XX secolo e poco studiata o conosciuta in Brasile, sebbene referenziato da autori come Machado de Assis. Il lavoro è strutturato su basi teoriche della letteratura comparata, poiché, anche nel caso di due autori della stessa nazionalità, i metodi di quest'area di studi letterari prevedono percorsi di lettura critica. Il primo capitolo della tesi si concentra sulla produzione saggistica di Leopardi come modo di intendere il suo rapporto con i classici, dialogando con il commento in introduzione, al saggio *Perché leggere i classici*, di Italo Calvino. Uno spazio è riservato anche ad una breve rassegna della ricezione leopardiana, per comprendere la diversa valutazione nel tempo dell'opera dell'autore, e il momento della ricezione operata da Calvino. Nel secondo capitolo si giustifica il tema del titolo, con l'analisi della presenza del leopardo negli scritti di saggistica di Calvino, mostrando quando e in che modo l'autore legge e fa riferimento all'opera del suo modello. Il terzo capitolo affronta la genesi delle due opere *corpus*, che presentano ibridazioni tra generi e forme letterarie, con l'obiettivo di comprendere come si presenta la forma sintetica nell'opera dei due autori, tra saggistica e poema in prosa. I primi tre capitoli configurano l'anticamera di lettura, contestualizzando le opere del *corpus* e stabilendo il collegamento tra le due, avviando il dialogo comparativo. Nel quarto capitolo, la lettura comparativa si concentra sui testi del *corpus* di *Operette Morali* e *Palomar*. Suddivisa in tre temi, presenta i punti di contatto più pronunciati tra le due opere, volti alla riflessione sulla natura, alla negazione dell'antropocentrismo e all'infinito.

Parole-chiavi: Calvino, Leopardi, forma breve, poesia, letteratura comparata.

Resumo em Inglês

The present work is the result of the research *Italo Calvino, reader of Leopardi*, which has a double objective, one more general and the other more specific. The first discusses the Italian literary tradition within the critical key that Calvino proposes, when he refers to Italian prose as distant from the use of the novel, and focused on brief forms, qualifying the *Operette Morali* as a unique book. The second presents how Leopardi exerts an influence on Calvino's work that goes beyond critical reflection to the creative act itself, accentuating in the author's latest productions, especially in *Palomar*. As one approaches Calvino's work, it is possible to verify that the reflection on the classics is constant, going beyond Italian literature itself, making it difficult to understand the experimentalism and changes in the author's work without following his essayistic thinking, the search engine. In new ways, which redirect it to the Italian tradition. On the other hand, reading Leopardi and his *Operette Morali* within the comparison with Calvino allows us to relocate this work published in 1827 and its misinterpreted time, but with a profound impact on Italian literature of the 20th century and little studied or known in Brazil, although referenced by authors such as Machado de Assis. The work is structured on the theoretical basis of comparative literature, since, even in the case of two authors of the same nationality, the methods of this area of literary studies provide paths for critical reading. The first chapter of the thesis focuses on Leopardi's essayistic production as a way of understanding its relationship with the classics, dialoguing with the comment in the introduction, on the essay *Why read the classics*, by Italo Calvino. A space is also reserved for a brief review of Leopardi's reception, in order to understand the different evaluation of the author's work over time, and the moment of reception made by Calvino. In the second chapter, the title theme is justified, with the analysis of the leopard's presence in Calvino's non-fiction writings, showing when and in what way the author reads and refers to the work of his model. The third chapter deals with the genesis of the two *corpus* works, which present hybridization between genres and literary forms, with the objective of understanding how the brief form is presented in the work of the two authors, between essayism and prose poem. The first three chapters configure the reading anteroom, contextualizing the *corpus* works and establishing the link between the two, initiating the comparative dialogue. In the fourth chapter, the comparative reading focuses on the *corpus* texts by *Operette Morali* and *Palomar*. Divided into three themes, it presents the most pronounced points of contact between the two works, aimed at reflection on nature, the denial of anthropocentrism and infinity.

Keywords: Calvino, Leopardi, short form, poetry, comparative literature.

SUMÁRIO

<u>INTRODUÇÃO.....</u>	<u>11</u>
<u>1. LEOPARDI LEITOR.....</u>	<u>27</u>
1.1. O clássico para leopardi.....	27
1.2. <i>A teoretica delle arti e i libri degli altri</i>	37
1.3. Leopardi lido.....	47
<u>2. CALVINO LENDO LEOPARDI.....</u>	<u>54</u>
2.1. <i>Giacomo non lo sa</i> :o acerto de contas com o romance.....	55
2.2. Literatura, Filosofia e Ciência.....	65
2.3. Calvino lendo os clássicos.....	72
<u>3. GÊNEROS E FORMAS DA CONTAMINAÇÃO LITERÁRIA.....</u>	<u>76</u>
3.1. Binômio <i>Collezione di sabbia e Palomar</i>	76
3.2. Gênese e gênero das <i>Operette Morali</i>	85
3.3. Forma breve e moldura.....	94
<u>4. OPERETTE MORALI E PALOMAR.....</u>	<u>98</u>
4.1. Eu + Natureza.....	99
4.1.1. Poéticas do infinito.....	99
4.1.2. Uma homenagem à lua leopardiana.....	107
4.2. Antropocentrismo negado.....	112
4.2.1. A desarmonia natural.....	112
4.2.2. Antropomorfismo: <i>mondo scritto e mondo non scritto</i>	116
4.2.3. A indiferença da Natureza.....	120
4.3. O infinito na finitude humana.....	125
<u>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</u>	<u>133</u>
<u>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</u>	<u>139</u>

INTRODUÇÃO

“*A biblioteca de Leopardi esplodiu*” poderia ser uma paráfrase dos parágrafos finais do ensaio *Perché leggere i classici*, de Italo Calvino. O único autor italiano citado no ensaio é Giacomo Leopardi, e talvez esse dado não deva ser considerado como irrelevante.

Nesse ensaio, um dos mais emblemáticos da obra de Calvino¹, o autor nos coloca diante de questões relativas à pertinência da leitura dos clássicos, por meio do elenco de quatorze definições que resumem alguns pontos significativos da história da palavra e ao mesmo tempo apresenta uma leitura original, com as quatorze definições compondo uma única e múltipla definição.

A própria forma desse ensaio parece querer dar conta da multiplicidade semântica da palavra clássico, pois começa com uma proposta de definição, aparentemente simples, que ao ser discutida se desdobra em uma próxima, que, por sua vez, ao ser discutida se desdobra na seguinte, por meio do método de sobreposição que Calvino costuma utilizar em sua produção ensaística, no qual a adição de uma nova consideração não invalida as anteriores.

A primeira proposta de definição de clássico traz o um elemento de re-torno desse tipo de texto, do qual se costuma dizer “*estou relendo*” e não “*estou lendo*”, implicando nessa definição a ideia do caráter normativo do clássico, uma vez que aqueles que se consideram eruditos teriam vergonha de não ter lido um determinado livro considerado como tal, ao mesmo tempo em que a discussão da proposta de definição nos aponta para um caráter menos universal e normativo, pois o leitor e seu momento de encontro com determinado clássico desempenhariam papel fundamental na motivação da leitura.

Assim a definição de número dois apresenta que os clássicos podem ser de uma grande riqueza para quem já os leu, mas não menor para quem aguarda um momento mais maduro para fazer determinada leitura. Não que exista um momento certo para se ler um clássico, mas é o momento de encontro entre leitor e texto o que importa.

A discussão da definição de número dois transmite a força que a literatura pode ter, fazendo parte dos nossos mecanismos interiores, como uma formação mais profunda da mente humana, e

¹ O ensaio *Perché leggere i classici* foi originalmente publicado em 28 de junho 1981 no jornal *L'Espresso*, como parte de uma *inchiesta* sobre os clássicos proposta a vários autores, e por Calvino respondida com o título *Italiani, vi esorto ai classici*. (CALVINO, 1995, p. 1816). Postumamente se tornou o título de uma coletânea de ensaios reunidos de Italo Calvino, publicada em italiano em 1991. Traduzida para o português brasileiro em 1993 por Nilson Moulin pela Companhia das Letras, a coletânea de ensaios teve reedições em 2004, 2007 por essa editora, e em 2009 pela Penguin Companhia, mas sempre com a tradução de Moulin. O ensaio tem uma relevância significativa no circuito cultural dos estudos literários brasileiros – sendo presente na bibliografia do curso de Introdução aos Estudos Clássicos, parte do ciclo básico da graduação em Letras da FFLCH – USP. A tradução da coletânea pode ter influenciado positivamente a difusão inicial do Calvino ensaísta, sendo que também pela Companhia das Letras foram publicadas a maior parte de sua obra traduzida para o português brasileiro, a partir de 1990 – antes disso foram feitas apenas algumas esparsas traduções, dos livros da *trilogia dei nostri antenati* – e atualmente o autor tem quase que a totalidade de sua obra traduzida para o PT–BR. Para uma melhor compreensão da recepção da obra de Italo Calvino no Brasil, a autora desta tese colabora junto ao *Laboratorio Calvino* da *Sapienza Università di Roma* na revisão do levantamento das traduções de Italo Calvino para o português brasileiro e no levantamento da fortuna crítica sobre o autor no Brasil, resultados todos que serão disponibilizados posteriormente na base de dados do referido laboratório. Para mais informações sobre o *Laboratorio* <https://web.uniroma1.it/lcm/laboratorio-calvino>

permite a passagem para a definição de número três, na qual os clássicos são, sejam os livros considerados como “*inesquecíveis*”, sejam aqueles que se “*mimetizam de inconsciente coletivo ou individual*”, dos quais não se percebe mais a presença direta.

Só nessas três primeiras propostas de definição do que é clássico, o autor já aponta para o aspecto normativo do clássico - que pode se confundir com o significado de cânone; para a estética da recepção - que valorizando a relação texto-leitor se embate com a norma; e para as relações entre psicologia e literatura, mostrando uma multiplicidade de áreas e discursos que podem se ligar a discussão do tema, que por outro lado também indicam a multiplicidade de caminhos para a tarefa de entender por que ler os clássicos – e por conseguinte, o que são os clássicos.

As definições quatro e cinco “*D’un classico ogni rilettura è una lettura di scoperta come la prima e D’un classico ogni prima lettura è in realtà una rilettura*” (CALVINO, 1995, p.1818) apresentam um aparente paradoxo, complexificando ainda mais a tarefa de definir a palavra, ao relacioná-las com as definições seis “*Un classico è un libro che non ha mai finito di dire quel che ha da dire*”, e sete “*I classici sono quei libri che ci arrivano portando su di sé la traccia delle letture che hanno preceduto la nostra e dietro di sé la traccia che hanno lasciato nella cultura o nelle culture che hanno attraversato (o più semplicemente nel linguaggio e nel costume)*”. (idem), fica mais explícito o que se quer dizer: um clássico é um texto que não deixa de comunicar algo, de dialogar com o leitor, pois traz em si inúmeras camadas de sentido e possibilidades de interpretação, assim, quando se volta a esse, podem surgir novas percepções, característica essa que inclusive possibilita sua presença diacrônica, ao longo da história, mesmo se aqui o autor coloque a questão do ponto de vista do leitor que retorna ao texto.

A relação da definição cinco com a sete indica que o contato com um texto considerado clássico é sempre uma releitura porque esse texto vem marcado pela trajetória que percorre através do tempo, e, antes de lê-lo, essa bagagem cultural é recebida.

Calvino dá como um exemplo desse tipo de circulação cultural de um clássico quando se diz que uma experiência foi kafkaniana, e quando se lê os livros de Kafka se percebe que a ideia trazida pela expressão de fato se verifica ou não no texto, pode-se pensar em outro exemplo, como dantesco, que na circulação cultural brasileira tende a referir-se a atmosfera criada no Inferno da *Commedia*, mas não a toda obra do autor, e ao ler os textos de Dante se verifica que se conhece o dantesco, e, ao mesmo tempo, que não se o conhece em toda a sua amplitude.

Na discussão à definição sete, fica claro que o autor não faz distinção entre clássicos antigos e modernos, o que mostra um uso livre em seu ensaio, mas que remete ao fato de que a história da definição do que é clássico se liga a essa distinção, como será comentado em 1.1., na primeira parte do primeiro capítulo dessa tese.

O autor ressalta que o importante é a leitura do clássico, que os textos sobre os textos literários, que são utilizados nas escolas e universidades não falam mais do clássico que ele mesmo. Não que a crítica literária ou mesmo a periodização para fins didáticos da literatura não possam ser

importantes instrumentos para a compreensão das obras, mas é a entrada na obra que precisa ser privilegiada, colocada em primeiro plano: *“La scuola e l’università dovrebbero servire a far capire che nessun libro che parla d’un libro dice di più del libro in questione; invece fanno di tutto per far credere il contrario.”*(CALVINO, 1995, p.1819). E dessa consideração que busca reabilitar o texto em si, a definição de número oito indica que o clássico é uma obra que provoca muitos discursos críticos sobre si, mas que constantemente se distancia desses, pois não limitam a amplitude que a obra pode alcançar ao longo da leituras e releituras, em diversos contextos histórico-culturais.

E é a partir da discussão da oitava proposta de definição que começa a ficar mais aparente uma possível chave de leitura para a citação de Leopardi nesse ensaio, pois após ter apresentado definições ora se centrando no leitor, ora no texto, a exposição do autor se encaminha para a ideia de “filiação” entre obra clássica e leitor, aproximando a ideia de tradição literária e transmissão cultural junto à discussão de clássico:

Non necessariamente il classico ci insegna qualcosa che non sapevamo; alle volte vi scopriamo qualcosa che avevamo sempre saputo (o creduto di sapere) ma non sapevamo che l’aveva detto lui per primo (o che comunque si collega a lui in modo particolare). E anche questa è una sorpresa che dà molta soddisfazione, come sempre la scoperta d’una origine, d’una relazione, d’una appartenenza. (CALVINO, 1995, p.1820)

Seja na história das ideias, entre a filosofia e a história, seja na teoria literária, através da literatura comparada a “origem” é uma questão que pode levar a uma busca incessante pela origem da origem da origem, que pode não ser produtiva para a crítica literária, mas, por outro lado, o encontro de “reconhecimento” - de uma ideia ou de uma sensação – é o elemento que leva a identificação com o clássico, e o responsável por sua continuidade no tempo.

O que o autor ressalta é que quando se dá o encontro com uma ideia que o leitor entende como “sua” em uma obra literária, se é gratificado pela afinidade e pelo modo como determinada ideia foi expressa. A satisfação provocada pela descoberta de uma origem, de uma relação pode ser exemplificada pela filiação a uma determinada tradição literária, que está presente em toda a produção de Calvino, seja a crítica – quando comenta a obra de diversos autores em sua produção ensaística – seja a criativa – quando aparece claramente a presença de seus “clássicos”, de suas “afinidades” na sua produção considerada de invenção.

O ensaio segue relacionando a ideia de “filiação” à perspectiva do leitor, ao dado subjetivo no processo de leitura, já que ninguém se sente filiado a um clássico por obrigação, não obstante a escola deva cumprir o papel de apresentar alguns desses, mas isso deveria funcionar mais como um leque de possibilidades, de contato inicial, para que mais tarde cada um possa se orientar na escolha pessoal dos “seus” clássicos.

Mas embora haja um elemento de subjetividade no modo como o autor apresenta a ideia de “escolha” do clássico, essa está ligada a uma ideia muito elevada de literatura, que marca toda a

obra de Calvino, aparecendo aqui na décima proposta de definição, o clássico como um equivalente do universo, como os antigos talismãs, que em outros ensaios apresenta-se na ideia da obra enciclopédica, identificada como “*linha de força*”² na tradição literária italiana, uma genealogia à qual filia a sua obra, e nessa o nome de Leopardi também aparece.

Essa genealogia pode ser criada por aproximação ou contraste com os autores que reconhece como “seus” clássicos, o que delinea também um modo de análise dentro da literatura comparada, mas que independentemente das definições mais rigorosas e acadêmicas da palavra clássico – e o autor remanda a entrada da Enciclopédia *Einaudi Classico* compilada por Franco Fortini, mostrando mais uma vez a consciência da dimensão múltipla das acepções da palavra – o que ele quer ressaltar é que quando se lê um novo clássico é possível reconhecer qual o lugar desse na tradição, na “continuidade cultural”, justamente pela capacidade do leitor de situar-se historicamente, já que: “*quello che distingue il classico nel discorso che sto facendo è forse solo un effetto di risonanza che vale tanto per un’opera antica che per una moderna ma già con un suo posto in una continuità culturale.*” (CALVINO, 1995, p.1821)

Mas para ter esse efeito de ressonância, considerado na historicidade do momento da leitura, e participar de uma continuidade cultural, a obra clássica precisa de circulação. E é esse talvez o ponto fulcral de toda a exposição de Calvino: se formos convencidos do(s) porque(s) ler os clássicos, concordando com o valor ou a riqueza dessas leituras, resta saber quando teremos tempo para ler os clássicos, e, ainda mais, como conciliaremos a leitura dos clássicos com todas as outras leituras não clássicas, com a avalanche de papel impresso da atualidade.

A pergunta de Calvino é de extrema atualidade e ao mesmo tempo não é nova. O ensaio de Calvino é de 1981. De acordo com Sivia Tatti, em *Classico: storia di una parola*, a discussão do que significa clássico retorna:

Le metamorfosi semantiche più significative della parola si legano a momenti di crisi della civiltà, quando è necessario ripensare alla tradizione per ricostruire il presente; è allora che la parola torna in gioco, pronta ad assumere nuovi significati, come una cartina di tornasole delle transizioni culturali e dei periodi di crisi della nostra epoca. (TATTI, 2016, p.8)

Ao concordar com a afirmação da autora, que identifica um percurso de “*metamorfoses semânticas*” para a palavra clássico em momentos de crise da civilização, pode-se pensar em outros momentos em que a pergunta: “*O que é um clássico?*” foi colocada, e como essa se relaciona com a pergunta por que os ler, de Calvino.

Um ensaio emblemático e fundamental do século XX sobre o tema, é de T.S. Eliot, de título *O que é um clássico?*, trazendo a pergunta em um momento devastador da história europeia – que pela colonização se estende a reflexos no mundo ocidental e em suas literaturas – escrito em 1944, ainda antes do fim da segunda guerra mundial e proferido em 1945 na *Virgily Society*.

² A ideia de uma “linha de força” dentro a tradição literária italiana é enunciada nesses termos por Calvino em um ensaio de 1968 que será comentado em 2.2.

O objetivo central desse ensaio é trazer uma proposta de retorno ao clássico que o autor identifica em Virgílio, propondo um modelo comum, uma base comum, para a cultura europeia que encontra seu apogeu no império romano e descende do mundo grego, como modo de reunificação pela cultura de uma Europa dividida pela guerra.

Apesar de apresentar uma perspectiva por vezes normativa de clássico - para não falar do excesso de eurocentrismo e da perspectiva de um Universal idealista – que não se aproxima da leitura multifacetada e aberta de Calvino no ensaio que aqui se comenta, as considerações finais do ensaio de Eliot, quando critica os provincialismos e regionalismos que dividem a Europa, talvez possa permitir um dimensionamento histórico do percurso da crise que faz a pergunta extrapolar de *O que são os clássicos?* para por que lê-los, como se fosse necessário sair em defesa da leitura dos mesmos:

Em nossa época quando os homens parecem mais do que propensos a **confundir sabedoria com conhecimento, e conhecimento com informação**, e a tentar resolver problemas da vida em **termos de engenharia**, começa a emergir na existência uma nova espécie de provincianismo que talvez mereça um novo nome. É um provincianismo, não de espaço, mas de tempo, aquele para o qual a história é simplesmente a crônica dos projetos humanos que têm estado a serviço de suas reviravoltas e que foram reduzidos à sucata, **aquele para o qual o mundo constitui a propriedade exclusiva dos vivos, a propriedade da qual os mortos não partilham.** (ELIOT, 1989, p. 203, grifos nossos)

A confusão que o autor identifica em meados do século XX se dá entre sabedoria, conhecimento e informação, e essa confusão parece similar à que sentimos agora em pleno século XXI, quando a “*avalanche de papel impresso*” passou a ser o hipertexto e os hiperlinks das redes, na qual o excesso de informação sem criação de ligação entre as informações impossibilita a formação de conhecimento ou de sabedoria.

A discussão sobre tentar resolver os problemas da vida em termos de engenharia, como veremos, é base da crítica ao elogio da técnica no positivismo do século XIX que é feita por Leopardi, e que se tenta aproximar nesse trabalho à crítica de Calvino ao pós-segunda guerra, momento histórico no qual ficam mais claros os naufrágios aos quais a ideia de progresso somente técnico levou a sociedade no século XX, como aponta a avaliação, ainda que de outro horizonte, mas sempre em torno da discussão do clássico, feita por Eliot.

O provincianismo apontando por Eliot é a negação da história em favor de uma ideia de novidade que, ignorando a tradição, faz do mundo somente presente, sem perceber que perdendo-se a dimensão histórica perde-se o estar no presente. A ideia de clássico em um mundo marcado por esse provincianismo que mereceria um outro novo nome – e os que leem o ensaio a 75 anos de distância talvez pudessem arriscar nomes como negacionismo, apatia, pós-história e pós-verdade – precisa ser resgatada, e, nesse sentido, o ensaio de Calvino, escrito 35 anos depois do de Eliot, talvez perceba um aprofundamento da crise, e, por isso, define clássicos indicando motivos para lê-los, tentando evitar a explosão da biblioteca, sabendo que essa já explodiu, ou recolhendo as cinzas

dos livros pós-explosão da biblioteca, dispersos como pulvísculos minúsculos no ar.

A crise que Calvino enfrenta, que pode ser bem exemplificada pela abertura de *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, na qual o personagem-leitor busca um momento para se concentrar na leitura mesmo com o rumor de fundo da TV, e que se sente assoberbado pela quantidade de leituras disponíveis, tem decorrências após os anos oitenta do século XX em um aprofundamento da crise na era da informação, com a quantidade de informações que os indivíduos atualmente carregam em seus bolsos em formatos de celulares, mas sem tempo para focar sua atenção nessas³.

Apesar de constatar a crise, o objetivo de Calvino – e mesmo desse trabalho – não é demonizar a tecnologia em favor de um retorno ao primitivo, a uma idade de ouro da humanidade, o que seria uma idealização, mas sim, ao fazer um discurso sobre a crise, buscar uma saída, uma *via di mezzo* que encontre algum equilíbrio entre a atualidade e o clássico.

Assim, não seria profícuo abster-se de toda e qualquer notícia atual, seja dos jornais ou dos livros de divulgação das últimas novidades científicas, em prol de “uma rigorosa dieta exclusiva de leitura dos clássicos”, já que isso colocaria em contradição a própria ideia de que a continuidade cultural se dá ao ler um clássico em um determinado momento histórico, logo, “de onde” se lê e se filia a esse é importante para a transmissão cultural. O clássico, como as definições anteriores apontam e sugerem, vem acompanhado de sua trajetória no tempo, e a leitura se completa na medida em que é atualizado de um período histórico para outro.

Dizendo de outro modo, a leitura dos clássicos como atemporais – no sentido de inseridos em seu tempo e sem relação nenhuma com a vida atual, como obras fora do tempo - ou como isentos do circuito de releitura e contaminação com o momento no qual são lidos, não seria produtiva, já que talvez o principal motivo para se ler um livro clássico seja conseguir estabelecer relações com o presente, reatualizando, reportando o clássico ao tempo atual, que provaria sua validade mesmo quando parece incompatível com o barulho contante da televisão a todo volume, como diz Calvino, e pode-se dizer hoje, com a falta de foco e ansiedade causada pelas interrupções na atenção de cada notificação do celular.

O ensaio chega então nas propostas de definição treze e quatorze: “13. È classico ciò che tende a relegare l'attualità al rango di rumore di fondo, ma nello stesso tempo di questo rumore di fondo non può fare a meno; 14. È classico ciò che persiste come rumore di fondo anche dove l'attualità più incompatibile fa da padrona.” (CALVINO, 1995, p.1823).

Que trazem a ideia do “*rumor de fundo*” do clássico, que se apresenta como o outro lado da moeda de um mundo “*tutto dilaniamenti e stridori*”⁴, de um ritmo de vida que parece se opor à pausa para a leitura e a reflexão, para a compreensão em profundidade, que exige tempo e silêncio.

³ A internet tem cerca de 50 anos, entrou massivamente nas casas há cerca de 25, está nos bolsos há 10, ainda não é possível avaliar a dimensão dos impactos causados, mas alguns estudos já apontam para graves problemas no excesso de conexão que provoca desconexão. Sobre o assunto a neurociência tem feito investigações interessantes, como no trabalho de Claudia Feitosa Santanna, disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=tqJ4OOhWOiQ>

⁴ Com essas palavras Italo Calvino define, no prefácio a *Palomar*, o mundo com o qual o personagem Palomar se confronta (CALVINO, 1994, p.VI).

Aparece então a citação direta de Leopardi, apresentado por Calvino como um autor que teve a possibilidade de ler os clássicos na biblioteca paterna. O dado biográfico sobre o autor, que passou a maior parte de sua curta vida estudando em Recanati, faz com que ele tenha uma formação excepcional ou incomum mesmo para o período no qual viveu, o início do século XIX.

O descompasso é apontado por Calvino na indicação que mesmo as curiosidades científicas de Leopardi – que não eram poucas, como será visto nesse trabalho, redigindo uma dissertação sobre a história da astronomia com apenas 15 anos – eram satisfeitas com textos não muito atualizados, como: “*i costumi degli uccelli in Buffon, le mummie di Federico Ruysch in Fontenelle, il viaggio di Colombo in Robertson.*” (CALVINO, 1995, p.1823) que, além de serem todas referências a fontes leopordianas para a composição de algumas das *Operette*, são também indicações da particularidade da formação do autor no contexto do início do século XIX, que tem uma produção inscrita em seu período histórico, que é romântico, e, ao mesmo tempo diversa desse, com uma posição em relação às polêmicas entre classicistas e românticos que apresenta algumas anacronias ligadas a sua distância das grandes novidades editoriais e culturais, mas é essa “desatualização”, por outro lado, que permite uma visão muito mais original e inventiva.

Diante da explosão da biblioteca do Conte Monaldo, não resta que *inventarci ognuno una biblioteca ideale dei nostri classici*, e, ao citar Leopardi, Calvino o coloca como seu clássico, percebendo que é o único autor italiano que foi lembrado – ao longo do ensaio foram citados diversos nomes da literatura francesa, russa e americana – e identifica a questão como um efeito da explosão da biblioteca, já que a ideia de clássico nacional seria superada diante da multiplicidade da palavra. Pode indicar também que Leopardi é o autor italiano mais presente nas reflexões de Calvino durante a década de oitenta, hipótese base da presente tese, e que verificaremos a sustentabilidade.

Nos três últimos parágrafos do ensaio, Calvino exercita um modo estilístico da sobreposição de possibilidades que o texto poderia ter seguido, muito presente em sua produção ensaística desde pelo menos o prefácio a *Sentiero dei nidi di ragno* de 1964, no qual diz que deve reescrever o texto para indicar pontos que ficaram pouco explorados, fazendo com que os argumentos aludidos componham a estrutura, criando um modo estilisticamente sofisticado de expansão em espiral dentro do próprio texto, pois o elemento adicionado – que poderia ter sido tema – não anula o que foi tema central, ao mesmo tempo em que se faz explícito.

O autor inclui mais duas discussões nesse final: a de que clássico nacional se relaciona com clássico estrangeiro, porque os clássicos ajudam a entender quem somos e aonde chegamos, o que indica a questão da identidade e, ao mesmo tempo, da interculturalidade que perpassa a discussão da palavra. E, na sequência, se vale do uso da palavra “*servono*” feito por ele mesmo para dizer que precisaria reescrever esse texto deixando claro que não se deve ler os clássicos acreditando que servem a alguma coisa, pois, ao criar uma utilidade para a leitura do clássico, talvez se arrisque a perder o próprio sentido da leitura e contra essa ideia utilitarista do clássico cita uma bela passagem

de *Cioran* – ainda não um clássico – sobre a morte de Sócrates e o aprender algo somente pela coisa em si, sem uma função de utilidade objetiva:

E se qualcuno obietta che non val la pena di far tanta fatica, citerò Cioran (non un classico, almeno per ora, ma un pensatore contemporaneo che solo ora si comincia a tradurre in Italia): “Mentre veniva preparata la cicuta, Socrate stava imparando un’aria sul flauto. “A cosa ti servirà?” gli fu chiesto. “A sapere quest’aria prima di morire.” (CALVINO, 1995, p.1824)

Esse modo poético de encerrar os ensaios também será muito presente nas décadas de 70 e 80, nas coletâneas *Collezione di sabbia* e *Lezioni americane*. Aparentemente o fato que a biblioteca tenha explodido não significa que ninguém queira passear por entre os destroços da explosão. Assim como no caso do fogo na biblioteca de Alexandria, os que sobreviverem à destruição serão canonizados pelas gerações futuras, como lembrança de um mundo que se perdeu. Leopardi em meio a essa discussão aparece como um importante mantenedor da biblioteca de Alexandria no seio da modernidade...ou como diria Sainte-Beuve, outro debatedor do que são os clássicos: “...o último dos clássicos entre os românticos.”

O ensaio *Por que ler os clássicos?* foi escolhido para abrir a discussão da tese por ser considerado representativo da *forma mentis* de Calvino, que constantemente em sua obra faz um balanço da tradição, discutindo características da literatura que remetem a considerações de crítica literária e ao processo de leitura como fundador da cultura, além de trazer a citação de Giacomo Leopardi como central na defesa que apresenta para a leitura dos clássicos.

Nesse sentido, esse trabalho tem um duplo objetivo, sendo um mais geral e outro mais específico. O primeiro busca discutir a tradição literária italiana dentro da chave crítica que o próprio Calvino propõe, quando, em muitos ensaios, se refere à prosa italiana como distante do uso da forma do romance, mais voltada para as formas breves, e qualifica as *Operette morali* como “livro modelo” dentro dessa tradição. Já o segundo busca apresentar como Leopardi exerce uma influência sobre a obra calviniana que vai além do campo da reflexão crítica para o próprio ato criativo, e que essa se acentua a partir dos anos sessenta – na escrita das *Cosmicomiche* - e nas últimas produções do autor, especificamente na obra *Palomar*.

Ao escolher o recorte voltado para a produção crítica do próprio autor em análise é importante ressaltar que, ao mesmo tempo que esse tipo de exploração é enriquecedora e possível em autores que apresentam a faceta crítica e ensaística em suas obras - como é o caso de Calvino, que passou a maior parte do tempo lidando com *i libri degli altri*, em seu trabalho como editor e nos escritos jornalísticos e ensaísticos - é necessário ter certa desconfiança das afirmações que faz em relação a sua própria poética nos textos críticos, uma vez que não necessariamente correspondem à realização nas obras de invenção, além de ser clara a necessidade de consulta da fortuna crítica do autor, mantendo o alinhamento com o discurso acadêmico na revisão da recepção.

É, porém, esse tipo de consideração que move esta tese, já que o título, *Italo Calvino, leitor de Leopardi* indica por si só o recorte, que coloca o autor-leitor como eixo, filiando o trabalho a uma concepção possível de leitura e análise das obras literárias que tende a aproximar-se da estética da recepção, assim como muitas das reflexões sobre leitor e leitura que tanto Calvino como Leopardi apresentam.

Seguir os caminhos que o próprio Calvino coloca para a crítica é também um modo de se aproximar de uma leitura possível do percurso que as *Operette morali* seguem na história da literatura italiana, marcado pela chamada crítica militante, de autores que se sentem influenciados pela obra, escrevendo criticamente e compondo criativamente sobre a mesma, independentemente da avaliação da crítica acadêmica sobre a prosa leopardiana. As formas da recepção na circulação dos autores entre outros autores não seguem necessariamente o cânone estabelecido pelas academias, embora possa ser também influenciado por esse.

A própria ideia do autor-leitor pressupõe um tipo de concepção autoral moderna, de autores que apresentam uma produção ensaística na qual praticam metalinguagem literária, dialogando com a questão da eleição de clássicos e de modelos, pois é possível pensar também Leopardi como um autor-leitor da tradição, e nesse trabalho, se compara concepções ou definições de poética dos dois autores, indicando pontos de contato e de distanciamento.

O objetivo específico nos coloca em contato com as questões da literatura comparada pois, embora se tratando de dois autores de mesma nacionalidade, a ideia de que um influencia o outro já poderia por si só soar anacrônica. Consciente das limitações dos estudos de fontes e influências, trabalha-se aqui com a ideia de que a influência de Leopardi na obra de Calvino se deve a uma eleição, a uma afinidade individual, a semelhança da *forma mentis*, como diria Mario Praz, muito mais que a uma convenção dentro da história literária. (GUILLÉN, 2005)

São levadas também em consideração as decorrências ora frutíferas, ora falhas do uso do conceito de intertextualidade tal como postulado por Julia Kristeva, que relendo Bakhtin parece ter retirado o que de mais profundo havia na relação aléfrica do conceito de dialogismo, deixando de lado o fato que entre o texto e o texto existe o sujeito que enuncia, contextualizado, histórico, único. (BEZERRA, 2013, p.XII-XXII) O que não impede que o trabalho se utilize de categorias das teorias intertextuais, principalmente das tipologias como a citação e a alusão, e da paródia e do pastiche, que orientam a análise de caráter mais técnico e estilístico das obras.

Da aproximação da *forma mentis* dos dois autores em comparação, propõe-se que a *forma mentis* dialógica⁵ está presente no tipo de texto que produzem – na citação, no reuso e na reescrita de fontes e modelos - e na própria relação de diálogo entre obras dentro da tradição literária.

Na verdade, é necessário partir do pressuposto que a literatura comparada nada compara, ecoando o famoso ensaio de Wellek sobre a crise. Logo, o que é feito aqui é um trabalho de

⁵ A ideia de *forma mentis* dialógica vem da leitura da introdução as *Operette Morali* feita por Cesare Galimberti (Guida, Napoli, 1977, pp. XXII-XXIII), que é parte da referência teórica utilizada no capítulo 3, especificamente em 3.2. Gênero e gênese das *Operette Morali*. Ao analisar o processo de inclusão leopardiana de textos alheios no texto das *Operette*, o crítico dá uma sugestiva chave de leitura que alia a ideia da *forma mentis* com o aspecto dialógico.

aproximação e distanciamento, dentro da perspectiva de um autor como leitor de outro, partindo de uma experiência singular de leitura – talvez a experiência fenomenológica ideal pela qual ansiavam os teóricos da estética da recepção– para dela apreender aspectos da tradição e transmissão literária italiana, ao mesmo tempo que são analisados momentos específicos da produção de Italo Calvino e Giacomo Leopardi. Para por à prova então a tese de *Italo Calvino, leitor de Leopardi*, e atingir os objetivos esperados, é proposto o seguinte percurso de leitura:

O capítulo 1 apresenta a ideia de *Leopardi leitor* dividida em três subtítulos: 1.1. O clássico para Leopardi, 1.2. *A teoretica delle arti e i libri degli altri* e 1.3. Leopardi lido.

No primeiro subtítulo é dada continuidade à discussão que iniciamos nesta introdução sobre os clássicos, apresentando considerações de Giacomo Leopardi sobre o tema através de citações retiradas do *Zibaldone* nas quais, a partir de um levantamento feito sobre a palavra⁶ nessa obra, é possível identificar que ela aparece junto a discussão leopardiana sobre antigos e modernos, que parte da avaliação de autores e obras literárias, e se estende a considerações de caráter antropológico e filosófico. Entender o modo como o autor leu a tradição é fundamental para compreender suas escolhas de poética voltadas para o mundo grego e sua polêmica com os românticos, apesar dos pontos de contato que sua obra apresenta com a escola literária dominante em seu tempo. A palavra clássico foi eleita como fio condutor por possibilitar a mobilidade através do *Zibaldone* em diversas fases da produção leopardiana, podendo assim atestar a multiplicidade semântica e variação que sofre de acordo com o enfoque da discussão na qual é colocada, além de ser um termo central para a discussão da tradição literária e da eleição que os autores-leitores fazem de seus clássicos.

No subtítulo 1.2. aprofunda-se a ideia do “Leopardi leitor” por meio da exploração da divisão temática do *Zibaldone*, obra que se articula a partir do fragmento breve e do comentário à leitura de outros autores, aparentemente registrados de maneira casual, como notas de estudo ou diário reflexivo, mas que apresenta, através do índices temáticos propostos pelo próprio autor para organizar o texto, uma lógica combinatória entre suas partes, perfazendo microensaios ou microtratados sobre temas tão diversos como os que são abordados no percurso ensaístico de um polígrafo. Os trechos citados e analisados são do tema indexado como *teoretica delle arti – parte speculativa e parte pratica*, no qual aparece o processo de escrita do *Zibaldone* como escrita à qual subjaz todo o tempo *i libri degli altri*, com o ensaísmo desses textos em constante diálogo com a biblioteca do autor e, ao mesmo tempo, como processo de reescrita do próprio texto zibaldônico, que é retomado através da lógica combinatória de suas partes, que dialogam entre si em constantes reenvios e reescritas. Esse percurso permite apontar Leopardi como um esteta da recepção ao mesmo tempo que se articula como pensador moral, marcado por uma profunda preocupação ética

⁶ O levantamento foi feito com orientação do modelo seguido para o *Lessico Leopardiano* de responsabilidade do Laboratorio Leopardi da Università di Roma La Sapienza, e será posteriormente retomado para publicação, já que nessa fase do trabalho a autora analisou o uso da palavra apenas no *Zibaldone*, sendo necessário incluir a referência a outras obras do autor. O trabalho com o lessico leopardiano do Laboratório pode ser acessado em <https://web.uniroma1.it/lableopardi/ricerca/lessicoleopardiano>

que é vinculada a uma preocupação estilística.

Em 1.3 então se encerra o percurso do Leopardi leitor ao Leopardi lido, articulando a ideia da dupla recepção – a crítica e a criativa – como processo inerente à fortuna do autor, e da qual Calvino é uma peça fundamental. De maneira muito sucinta percorremos os principais momentos da crítica leopardiana, sem a pretensão de exaurir tão longa bibliografia e indicando sempre que possível os principais estudos a respeito, mas com o objetivo de mostrar como a trajetória da obra leopardiana é composta por uma recepção cheia de obstáculos à valorização da relação intrínseca entre os aspectos literários, filosóficos e linguísticos dessa, mas que se afirma como obra resistente à passagem do tempo na recepção criativa feita pelos leitores-críticos-autores. Esse subitem sobre a fortuna crítica busca entender qual é a leitura dominante sobre a obra de Leopardi no momento em que Calvino entra em contato com a mesma, para então traçar os diálogos que o segundo autor estabelecerá com outros críticos leopardianos dos anos 1940 a 1985, abrindo espaço para o segundo capítulo da tese, que tem como objetivo mapear quando e como Calvino leu Leopardi.

O segundo capítulo, de título *Calvino lendo Leopardi*, apresenta o resultado do mapeamento das citações diretas de Leopardi na obra ensaística de Calvino⁷, combinadas com algumas citações de cartas e entrevistas que, apesar de terem sido levadas em consideração no processo de mapeamento, não são todas comentadas neste trabalho, apenas as que foram julgadas estritamente relevantes para o tema tratado. Essa escolha se deve à vontade de dar relevância para a parte ensaística da produção calviniana sem entrar no detalhe do epistolário e das entrevistas, que trariam outras formas literárias para a discussão. Assim como no capítulo 1 o foco está no ensaísmo leopardiano do *Zibaldone*, e eventualmente são citadas algumas cartas escritas ou recebidas pelo autor que facilitavam o processo de compreensão, o mesmo é feito nesse segundo capítulo a propósito dos escritos de Calvino, sem entrar em considerações da epístola ou da entrevista enquanto formas literárias.

O capítulo 2 também está dividido em três partes. O primeiro subtítulo 2.1. *Giacomo non lo sa*: o acerto de contas com o romance, apresenta as primeiras citações de Leopardi na obra de Calvino, começando por uma carta de 1942 – e a necessidade de não se restringir aos ensaios, uma vez que essa carta apresenta uma paródia do idílio *L'Infinito* que não poderia passar sem comentário em um trabalho que aproxima os dois autores – e por meio da leitura dos ensaios de 1945 a 1958 que citam Leopardi diretamente e tem como argumento a discussão sobre o gênero do romance e a relação entre natureza, história e indivíduo, delineando assuntos que são centrais na reflexão calviniana: a escolha estilística de um gênero ou forma literária atrelada a uma postura ético-moral da literatura, preanunciando a elaboração da ideia das formas breves e enunciando Leopardi como o *padre del romanzo italiano*, ao mesmo tempo que o vincula a um tipo de escrita que interroga a natureza, a história e a posição do indivíduo em meio a isso.

Assim no subtítulo 2.2. Ciência, filosofia e literatura, é o tema “*Lo scrivere mosso da una*

⁷ Por obra ensaística de Calvino estamos considerando o material disponível em *Saggi Mondadori - 1945-1985*, organizado por Mario Barenghi.

spinta conoscitiva...” que predomina, pois, lendo os ensaios da década de 60 e 70 identifica-se que a direção que a literatura de Calvino vai tomando é cada vez mais aberta ao diálogo com as duas áreas citadas no título, que o leva a reafirmar a presença leopardiana como autor modelo ou autor chave desse diálogo, possibilitando a enunciação da máxima sobre a tradição literária italiana que da *Dante a Galileo* tem a obra literária como mapa do mundo e do conhecível, passando pela linha Ariosto-Galileo-Leopardi como umas das mais importantes linhas de força e colocando-se como continuador do “*vero alveo dimenticato della tradizione italiana*” (CALVINO, 1995, p. 230-233). A angústia da influência de Calvino se coloca em constante tensão com os escritores italianos, mesmo quando busca se distanciar, com referências de outras literaturas como a norte americana ou a francesa, muito presentes em seus ensaios. Esse período da produção calviniana atesta uma complexificação formal e temática que o consagrará como o ‘autor mutável’ que se auto enuncia no *incipit* de *Se una notte d’inverno un viaggiatore*, livro de 1979.

Por fim, no subtítulo 2.3 Calvino lendo os clássicos, é a permanência da presença leopardiana que é analisada nos ensaios da década de 80, nos quais a citação de Leopardi aparece junto a autores caros a Calvino, como Eugênio Montale, e como termo de comparação para as elaborações sobre o tema do fantástico e da imaginação, também caro ao autor ao longo de toda a sua produção. Os ensaios dos anos oitenta – dos quais faz parte o escolhido para comentário na introdução, sobre os clássicos – atestam uma presença tão intensa do modelo leopardiano que, mesmo não tendo escrito um ensaio específico para o autor, é como se Calvino não pudesse deixar de citá-lo constantemente como referência, termo de comparação nas avaliações que faz da literatura e das características que julga importantes para ela.

Não são analisados nessa parte os ensaios dos anos 80 reunidos em *Collezione di sabbia e Lezioni americane*, por considerá-los a parte na relação com a obra *corpus Palomar*, assim a presença leopardiana nesses dois títulos aparece, logo na sequência, em 3.1., para entender a gênese de *Palomar* nos jornais e sua relação gemelar com *Collezione*, e as considerações das *Lezioni* são utilizadas na leitura comparada do Capítulo 4, já que trazem avaliações relevantes sobre *Palomar* após sua publicação, no processo calviniano de reflexão sobre seus próprios escritos que (des)orienta a crítica e permite inferir relações profundas de proximidade da *forma mentis* dos dois autores.

O capítulo 3 é uma exploração do até agora dito nos capítulos precedentes em um sentido que vai se tornando cada vez mais aparente e inevitável: a discussão sobre os gêneros ou formas literárias utilizadas pelos autores. De título: *Gêneros e formas da contaminação literária*, o capítulo apresenta-se também dividido em três partes, nas quais busca-se dar sentido à hipótese da contaminação, do diálogo e interpenetração entre gêneros literários como algo inerente aos processos genéticos das duas obras *corpus*, que são marcadas pela prosa ensaística tanto quanto pela lírica dentro da prosa, tendo como base de sustentação a essa hibridização a forma breve que se articula na moldura que dá unidade aos textos.

O subtítulo 3.1. Binômio *Collezione di sabbia e Palomar* apresenta, como já indicado, o nascimento das duas obras nas páginas dos jornais *Corriere della Sera* e posteriormente *La Repubblica*, dos anos 1974 a 1982, analisando como, ao retomar os escritos jornalísticos, o autor separa aqueles que seriam apropriados à coletânea de ensaios e os que poderiam figurar no livro de prosa de invenção que tende constantemente ao ensaio no registro das impressões e percepções do *alter ego* Senhor Palomar e, ao mesmo tempo, são textos marcados por um lirismo, principalmente naqueles que se originam de reescrituras do texto jornalístico para as duas obras, e nos quais é possível identificar a presença leopardiana nas costas duras da natureza indiferente à espécie humana e na sebe que obstacula a visão nos jardins de Kyoto.

Em 3.2. Gênese e gênero das *Operette morali* apresenta-se a singularidade dessa obra de Leopardi, buscando nas suas fontes e processo genético entender como essa se apropria ou se referencia justamente em um gênero originariamente híbrido por excelência, aquele dos diálogos filosóficos, que seja no modelo de Platão dos diálogos socráticos, seja no modelo luciano da sátira menipeia – que por sua vez se refaz também ao diálogo platônico – ou nas retomadas de Voltaire e de outros *philosophers* modernos, é composto por uma aliança entre a imaginação fantástica, o riso da sátira e da comédia - de Aristófanes - e a verdade da filosofia em interface com os paradigmas científicos de cada uma das épocas. Além de que a escolha do diálogo como forma principal da obra vai ao encontro da ideia da *forma mentis* dialógica, que se expressa na sobreposição de vozes, dissonantes ou consonantes, em um processo de reescrita da tradição e escrita polifônica. As *Operette morali* se apresentam como um livro de defesa da máxima leopardiana enunciada no *Zibaldone* de que *immaginazione e intelletto è tutt'uno*, na qual poesia e filosofia, ou imaginação e pensamento ou ainda sentidos e razão não se dissociam.

E finalmente no subtítulo 3.3. Forma breve e moldura, expõe-se algumas considerações teóricas para dar suporte à tese das formas breves e do hibridismo, tendo ainda como chave de leitura a própria referência calviniana no ensaio *Esattezza*, no qual postula *Operette morali* como “livro sem igual” e as formas breves como a verdadeira vocação da prosa italiana. Expõe-se nesse subitem o levantamento feito em relação à presença das formas breves dentro da tradição literária italiana, que indica na *novella*, do *novellino* ao *Decameron*, as origens de uma narrativa italiana que não se refaz ao romance da ascensão burguesa, discurso esse que se alinha muito com o tipo de obra aqui analisada, mas que encontra certas limitações em relação a alguns aspectos - quase antinarrativos - da prosa seja leopardiana seja calviniana, o que leva a tentar conjugar referências que indicam que a hibridização das duas obras *corpus* se mistura entre o *novelliere*, o *canzoniere* e o *saggismo*, inter-relacionando dentro da prosa a narrativa, o lírico e a argumentação reflexiva do ensaio.

Os três primeiros capítulos desse trabalho se configuram como definições de território, antessalas da leitura que contextualizam as obras que queremos aproximar e analisar, ao mesmo tempo em que estabelecem o diálogo entre as poéticas. Assim, após definir que Leopardi é um

autor-leitor lido pelo também autor-leitor Calvino e que essa relação de influência pode indicar um fulcro da prosa italiana, finalmente no Capítulo 4 são lidos os textos literários tentando operacionalizar a análise comparativa. Dividido em três temas, apresenta os pontos de contato mais pronunciados entre as duas obras, voltados à reflexão sobre a natureza, a negação do antropocentrismo e o infinito, com os títulos 4.1. Eu + Natureza, 4.2. Antropocentrismo negado e 4.3. O infinito na finitude humana. Da divisão temática tenta-se dar uma correlata aproximação das formas utilizadas, tendo-se o cuidado de não tentar ‘fazer caber’ uma obra dentro da outra, já que as diferenças dos tipos de escrita também se pronunciam.

Assim, em 4.1. a relação entre o indivíduo e a natureza é explorada através de: 4.1.1. Poéticas do infinito, 4.1.2. Uma homenagem à lua leopardiana. No primeiro, os diferentes modos de observar a natureza nas duas obras são comparados junto a um discurso mais amplo que inclui a presença do idílio *L’infinito* e as reflexões da lição americana *Esattezza* junto à análise da *operetta Storia del genere umano* e a palomariana *Lettura d’un onda*, ambos textos que abrem as obras comparadas. A tese defendida é a de que o sensismo de Leopardi, responsável por sua longa reflexão sobre o infinito e a elaboração da *teoria del piacere* é passível de ser aproximado ao olhar fenomenológico de Calvino, que se foca no recorte da realidade em pequenos pedaços para compreender o todo – como bem indica a capa da primeira edição de *Palomar*, que entra na vertigem do infinito através do infinitesimal.

Dada essa definição, chamada neste trabalho de poéticas do infinito dentro à obra dos dois autores, em 4.1.2. segue-se na exploração da presença da natureza nas duas obras com um título que traz a citação direta da resenha que Antonio Prete escreveu depois da publicação de *Palomar*, na qual indicava que o trecho *Palomar guarda il cielo* poderia ser uma homenagem à lua leopardiana. A presença da lua na obra leopardiana é indicada por Calvino como leveza, no ensaio de mesmo título das lições americanas, no qual declara que quase dedicou toda a conferência à lua, mas que decidiu por deixá-la toda para Leopardi (CALVINO, 1993, p.31). A lua traz consigo os elementos da poética do indefinido e do vago, que seriam produtores do prazer ao qual anseiam os humanos, de acordo com Leopardi, e, ao ser associada com a escrita em prosa, a faz carregada do elemento lírico. Por outro lado, os textos selecionados para a análise nesse trecho também trazem uma carga de melancólica ironia cômica, já que a leveza da imagem da lua se opõe o peso das experiências cotidianas, do descompasso homem-natureza. É lida a *operetta Il dialogo della terra e della luna*.

No subtítulo 4.2. Antropocentrismo negado, são apresentados, novamente dividido em três seções, aspectos do atrito das tentativas de compreensão e organização do mundo por parte da perspectiva antropocêntrica e seu descompasso com os processos da natureza. Ao se balizar pelas áreas temáticas propostas por Calvino no índice de *Palomar*, é notável o aumento de tensão dessa relação nos quadros que apresentam o número 2, ao qual pode ser traçado um paralelo nas *Operette Morali*. O primeiro sub-item 4.2.1. A desarmonia natural, analisa as palomarianas: 2.1.2. *La pancia del gecko* e 2.1.3. *L’invasione degli storni*. Em ambas, o elemento dominante é a constatação,

desiludida e ironicamente amarga, de que a observação da natureza, aqui voltada para a observação de outros seres vivos, nos aponta o ciclo de produção e destruição para a continuidade da vida, a necessidade da cadeia alimentar nesse ciclo e a iminência da catástrofe diante de eventos naturais que desestabilizam a suposta ordem do mundo criada pelos homens. A *operetta* que será aproximada dos textos é *La scomessa di Prometeo*, além do conhecido trecho do *Zibaldone* começado com “*Entrate in un giardino...*” (Zib. 4175-4177, 22 aprile 1826), ponto alto da reflexão leopardiana sobre o sofrimento não só humano, mas de tudo aquilo que é vivo.

O sub-item 4.2.2. Antropomorfismo: *mondo scritto e mondo non scritto* segue o aumento da tensão entre o mundo simbólico cultural humano e a natureza, na chave da relação entre o mundo escrito e aquele não escrito, título de um ensaio também muito emblemático de Calvino, que permite entrever o quanto a tentativa de controle do mundo através da palavra racionalizada apresenta um limite na capacidade cognitiva humana. O antropomorfismo aparece como produto da representação humana que sempre se toma como parâmetro primeiro de todas as coisas, indicando também por sua vez a limitação do campo de visão inerente à condição humana. São lidas as palomarianas 2.3.2 *Il gorila albino* e 2.3.3 *L'ordine degli squamati*, dando sequência às observações do Senhor Palomar sobre o sofrimento de outros seres vivos, que o levam a aproximá-los aos seres humanos, e traz à tona um elemento que está presente na obra de Calvino pelo menos desde o texto jornalístico *Le capre di Bikini*, que é aquele que Ferretti chamou de *oscura alterità*. Ou seja, um olhar para o não humano, através do qual se questiona a posição que os humanos se atribuem, e deixa entrever um elemento profundamente inquietante na reflexão do autor, muitas vezes lido pela crítica como o autor racional e claro por excelência, mas que por trás da linguagem límpida apresenta uma profunda inquietação que se aproxima das reflexões sobre o *nulla* leopardiano, ao pensar um mundo sem a presença humana. As *operette* comparadas aqui são *Il dialogo di un folletto e di un gnomo*, diálogo de seres fantásticos antropomorfizados, e no qual se apresenta a negação da centralidade humana no mundo, em uma fantasia distópica – ou próxima do real? - na qual a humanidade é responsável pela própria extinção e *Il dialogo di Ercole ed Atlante*, que relativiza a importância tanto da humanidade como da própria Terra no universo.

A abertura ao discurso ‘cósmico’ vai crescendo em *Palomar* e nas *Operette*, com ponto máximo de tensão na segunda obra na enunciação de que a Natureza seria indiferente ao destino humano - que cria uma complicação para os discursos críticos sobre a Leopardi e a natureza, com a ideia de que há uma fratura na obra do autor entre um pessimismo histórico e um cósmico. Assim, o subitem 4.2.3. A indiferença da Natureza apresenta uma leitura de 3.1.1 *L'aiola di sabbia* em diálogo com a *operetta Dialogo della Natura e di un Islandese*. É importante notar como, apesar de selecionados trechos específicos para as leituras comparadas, cada um dos pequenos temas título ou pontos de contato eleitos para mover a análise aparecem em diversas partes dos textos das obras *corpus* e de outras partes das obras dos autores que são eventualmente citadas, permitindo que a interface com o discurso filosófico se sustente na estrutura linguística literária, na forma do

fantástico ou na expansão da reflexão ensaística, que se combinam, se inter-relacionam.

O lírico aparece mais intensamente na última parte de nossa leitura comparada, na medida em que o subcapítulo 4.3. *O infinito na finitude humana*, fecha o círculo iniciado com as poéticas do infinito, apresentando a tensão entre a imaginação e a filosofia, entre linguagem da ilusão e linguagem da verdade como uma meditação sobre três temas essenciais que se configuram na última parte de *Palomar* 3.3. *Le meditazioni di Palomar* e nas *Operette* que elegemos como representantes de temas leopardianos, a *noia*, com o *Dialogo di Torquato Tasso e del suo Gennio familiare*, a morte e *nulla*, com o *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie* e o fim e o infinito, do mundo ou dos mundos ou do eu, com o *Cantico del gallo silvestre*. Nessa última aproximação das duas obras espera-se mostrar como o fio condutor - que conecta os três temas eleitos para cada uma das três partes do Capítulo 4 - é a reflexão sobre a possibilidade da felicidade humana – bem identificada na *teoria del piacere* de Leopardi, que perpassa toda as *Operette morali* – ou na perspectiva calviniana, no resumo que propôs para a história do Senhor Palomar: “*un uomo si mette in marcia per arrivare, passo a passo, alla saggezza. Non è ancora arrivato...*”

Busca da felicidade e busca do conhecimento se confundem na investigação contínua dos dois autores por meio do mundo escrito das possibilidades do mundo não escrito. A imagem de um Calvino racionalista e cristalino acaba se aproximando do *male insito in Natura* de Leopardi que, por sua vez, apresenta uma defesa das ilusões que podem servir de esperança para a humanidade, como a *Ginestra*, flor do deserto – ou aquela que nasceu no asfalto da náusea de Drummond – por meio de poéticas com profunda consciência das “*bases materiais da existência*” (CALVINO, 1994, p.VIII), que poderiam também nos fazer inverter a ordem da tese, com um Leopardi fenomenológico e um Calvino sensista, em um equilíbrio difícil entre a percepção sensorial e a elaboração intelectual, a memória do corpo animal e da mente racional.

Com esse percurso é proposta uma perspectiva crítica para os dois autores que não se plasma nem na imagem de um Calvino racionalista nem naquela de um Leopardi pessimista, mostrando uma articulação interna das suas obras que são muito mais múltiplas e complexas, sob a chave da perplexidade sistemática e do pensamento em movimento, de obras com uma constante preocupação ética e estética, que elevam a crença no futuro da literatura como fundamental para debatermos as questões da nossa perturbada, distópica e carente de empenho, atualidade.

LEOPARDI LEITOR

1.1. O clássico para Leopardi

A discussão sobre o que são e por que ler os clássicos foi eleita como motor da introdução da tese não só por se tratar, como já apontado, de um ensaio emblemático da produção de Italo Calvino, mas também pela compreensão que essa questão perpassa a história da literatura com frequência, principalmente a partir do momento em que se começa a distinguir antigo de moderno, e, como é presente na reflexão dos dois autores estudados, pode ser um valioso fio condutor para pensar a relação de influência, reelaboração da tradição e continuidade cultural que se quer expor nesse trabalho.

O debate sobre o clássico, acenado através do ensaio de Calvino e de outros autores de *“momentos de crise da civilização”*, que também tentaram entender o tema, mostra que há uma multiplicidade e sobreposição de sentidos para a palavra. A visão do clássico como múltiplo, apresentada por Calvino, está ligada a uma das tendências contemporâneas de discussão do termo, e que é identificada como a frutífera, produtiva para o futuro do clássico, já que *“cerca la complessità della storia nelle sovrapposizioni di senso che il termine ha accumulato, rilevandovi le intime contraddizioni e le interazioni con culture ed esperienze diverse.”*, em oposição à abordagem que considera o clássico como *“un valore immutabile e atemporale, e quindi fissato per sempre in un modello assoluto.”* (TATTI, 2016, p.11).

Ao analisar brevemente a história da palavra clássico, é possível visualizar melhor como a multiplicidade de significados se relaciona com o desdobramento das diversas acepções semânticas que a palavra tem em sua origem e em seu percurso histórico, fazendo com que as visões que tendem a manter a abertura de sentido sejam muito mais produtivas que aquelas que procuram um clássico *“imutável e atemporal”*.

O termo clássico tem origem latina, ligado a *classis*, à divisão proposta por Servio Tullio da população romana em cinco classes, e por extensão *classicus* passou a definir os cidadãos de primeira classe. Essa origem ligada à estratificação social influencia nas derivações de significado, marcando uma ligação também com cânone, no sentido de algo eleito como exemplar e, conseqüentemente, com classe no sentido escolar, como algo que deve ser ensinado.

O *classicus*, de primeira classe, indica prestígio e qualidade, passando metaforicamente de uma classificação social para uma classificação de bens culturais. O sentido metafórico de excelente e de voz de autoridade é atestado na Antiguidade a primeira e única vez em um trecho de *Notti Attichedo* escritor e erudito do II século d.C. Aulo Gellio (130-180 d.C.) (TATTI, 2016, p.13).

Ao longo da Idade Média o conceito de clássico não é registrado no sentido metafórico

indicado por Aulo Gellio, e “*gli autori sono selezionati come modelli grammaticali e morali e non sono distinti per l'appartenenza a epoche o tipologie; le liste servono a fornire serbatoi di saggezza, massime morali ed esempi di autorità linguistica.*” (TATTI, 2016, p.14), configurando uma ideia e uso diversos. Na Idade Média a seleção, ligada ao modelo gramatical e moral poderia ser aproximada muito mais da ideia da formação do cânone do que do clássico, embora a ideia de autoridade e excelência seja um ponto de contato entre os dois modos de abordar os textos. Essa intersecção entre clássico e cânone mostra como a multiplicidade de acepções semânticas e variabilidade histórica marca a palavra.

Os humanistas de fins do século XV retomam o sentido metafórico de Gellio e têm como clássicos os gregos e os latinos, embora não excluam de todo autores medievais, já que a tradição católica – tão presente nas culturas italiana e brasileira – apresenta o registro de clássico ligado ao cânone, compartilhando a ideia de autoridade e excelência, com a inserção de autores religiosos. A ligação de clássico com aquilo que se estuda em classe também se apresenta nesse período, na ideia da escolástica.

A história da palavra até o século XVI não é “classificada”, por assim dizer, apresentando uma grande fluidez polissêmica, talvez o principal motivo para isso seja devido ao fato que, até a grande virada conceitual moderna, não exista a necessidade dessa classificação, e a palavra, que continua fluida e polissêmica depois disso, passa a ser discutida com objetivo classificatório.

Nesse sentido, a ideia de “*momento de crise*”, identificado como momento no qual retorna a discussão sobre o que sejam os clássicos, se confirma, já que a ascensão da burguesia traz inevitavelmente mudança de paradigmas, reavaliando-se fundamentalmente o papel do antigo e da tradição, como em uma espécie de acerto de contas.

É a partir do século XVI que podemos verificar uma mudança significativa no debate sobre o clássico, pois o Renascimento impõe uma fratura mental histórica nas relações entre antigos e modernos, com a positivação do moderno e contemporâneo, como detentores de uma visão mais ampla devido às novas descobertas geográficas, científicas e tecnológicas. Assim, junto ao sentido metafórico do considerado de “*primeira classe*”, que poderia englobar tantos autores contemporâneos como de épocas anteriores, a indicação do que seria ou não clássico passa a lidar com a relação entre antigos e modernos, que nas letras e artes se resume na *querelle des anciens et modernes*, e que terá ecos posteriores na questão entre classicistas e românticos.

A *querelle des anciens et des modernes* tem como centro irradiador a França, que devido ao seu desenvolvimento na corte de Luís XIV (1638-1715), se estabelece como nação moderna defensora da superioridade do moderno sobre o antigo. Em contraponto, a sociedade italiana:

Gli italiani, che si identificano in misura maggiore con la **repubblica dei letterati** piuttosto che con uno stato nazionale, sono maggiormente ancorati all'identità del passato e sono visti dai francesi come gli eredi diretti della cultura degli antichi. Il collegamento tra la cultura italiana e la cultura degli antichi verrà poi usato come arma offensiva all'epoca della battaglia tra classici e romantici, **quando la civiltà italiana sarà associata all'antichità e accusata di essere poco incline al**

Resumidamente, a *querelle des anciens et des modernes* poderia ser representada, na oposição entre os que defendem a superioridade dos modernos, e os que defendem a superioridade dos antigos, pelas manifestações culturais francesas e italianas.

A identificação da Itália com a “*repubblica dos literatos*”, com uma unidade cultural ligada aos antigos, principalmente ao passado latino do império romano, deixa entrever uma particular formação histórico-política do país que o diferencia de outros países europeus no processo de formação de estado-nação moderno.

Embora tenha o seu processo de unificação somente em 1861, a ideia de uma unidade cultural da península itálica remonta pelo menos aos questionamentos de Dante no *De vulgari eloquentia*, no qual, com a proposta de valorização das nascentes línguas modernas, apresenta uma ideia de Itália, se não geograficamente unificada, ao menos linguisticamente identificada.

Se trata de um debate complexo, ainda presente na cultura e sociedade italianas, pois a formação dos estados regionais, ora republicanos, como a Firenze de Dante, Petrarca e Boccaccio, ou a Gênova de Marco Polo, ora feudais como o *Regno di Napoli*, que não por isso deixa de apresentar uma produção literária fundamental como a *Scuola siciliana*, apresentam um país plurilinguista, que demora a unificar-se em torno da língua italiana como *standard* e sofrer a modernização que leva a *società stretta*, que de acordo com Leopardi, é ausente na sociedade italiana.⁸

A oposição que a fratura mental moderna impõe, entre antigos e modernos, e que tem ecos até o século XIX na questão classicistas e românticos, é tratada de maneira muito singular por Giacomo Leopardi. Se acompanharmos a reflexão do autor sobre a palavra clássico no *Zibaldone*, podemos observar que a avaliação entre os prós e os contras do moderno apresenta uma relação muito mais complexa do que os esquemas binários de oposição entre tendências culturais e escolas literárias podem sugerir.

O uso da palavra clássicos ou clássico no *Zibaldone*, com menor frequência clássica ou clássicas, aparece desde as primeiras páginas. O autor apresenta um uso de clássico muito consonante com o significado mais comum ao uso *settecentesco*⁹ para a palavra, sinônimo de obras credenciadas, confiáveis, exemplares, eleitas de algum modo como de primeira classe, não fazendo

⁸ Embora perpassasse muitas das discussões de caráter social presente no *Zibaldone*, a questão da *società stretta* na obra de Leopardi pode ser perfeitamente enfocada no texto de 1824 *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degli italiani*, que não será comentado especificamente nesse trabalho, mas que tem uma forte relação com as críticas do contemporâneo que o autor insere em meio às *Operette Morali*.

⁹ Na Itália: “...il senso dominante che viene ad avere il termine quando, dopo il XVI secolo, comincia a essere usato in modo esteso, è quello di affidabile e autorevole, a volte riferito agli antichi, greci e latini, a volte ai moderni.(...) Classico è quindi inteso come appartenente alla tradizione antica e moderna e per questo affidabile e degno di fede, dotato di un'autorevolezza riconosciuta dalla comunità dei letterati: è questo il senso predominante nel Settecento in cui si usa anche classico come sinonimo di antico, un impiego quindi sempre presente ma non esclusivo, che avrà un rinnovato impulso in ambito artistico nella seconda metà del secolo e diventerà un significato forte solo all'inizio del XIX secolo. (TATTI, 2016, p. 31).

distinção entre autores da antiguidade grego-latina ou de fases da produção literária italiana como o *trecento* ou o *cinquecento* - que seriam os clássicos italianos - embora seja também comum a identificação direta de clássico como sinônimo de antigo.

A primeira ocorrência no *Zibaldone* é de *Classici*, no plural e com a maiúscula, com a palavra apresentada como sinônimo de antigos, já na segunda temos *classici*, também no plural, mas com a minúscula, indicando talvez uma abertura de significado para esses clássicos, que são seja os greco- latinos, seja os italianos, como os autores trecentistas citados:

Il quattrocento restò dal fare, ma conservava l'idea del bello incorrotta; però benchè non facesse, pure apprezzava il fatto anzi lo cercava: quindi **l'infinito studio de' Classici** e l'erudizione dominante nel secolo. Il cinquecento col capitale acquistato nel 400 e coll'istradamento del 300 tornò a fare. Ma il seicento perchè era non debole ma corrotto, non solamente non sapea far bene, ma disprezzava il ben fatto anzi gli dispiacea. Quindi la dimenticanza di Dante del Petrarca ec. che non si stampavano più. Nel principio del settecento ripigliammo non le forze, ma solo il buon gusto e l'amore degli studi **classici**, e la prima metà di questo secolo somiglia però al quattrocento, nè si fa molto conto di quest'epoca di risorgimento perchè non produsse (come il 400) nessun lavoro d'arte fuorchè la Merope, e durò tanto poco che un uomo stesso potè aver veduto il tempo di corruzione il risorgimento e il ricadimento. Ricadute le nostre lettere (**nella imitazione e studio degli stranieri**) son comparsi nella seconda metà del 700 e principio dell'800 i nostri ultimi lavori d'arte. (Zib. 3- 4, grifos nossos)

O uso da palavra clássico está inserido em uma avaliação sobre o estado presente das letras italianas, tema que é constante na reflexão leopardiana e aparece junto a muitas das ocorrências da palavra clássico no *Zibaldone*. O trecho expressa a ideia de que os clássicos são exemplos a serem seguidos, colocando o autor próximo a posição dos classicistas, pois o distanciamento do estudo dos clássicos e “*imitação dos estrangeiros*” seria uma decadência ou corrupção, já que a tradição italiana deveria buscar suas fontes no passado e não nas influências contemporâneas modernas.

O motivo da posição leopardiana para a defesa dos antigos tem raízes em uma reflexão profunda sobre a diferença do “estado antigo” e do “estado moderno”, que coloca a defesa dos clássicos antigos como a defesa de uma “naturalidade perdida” pelos modernos, como se pode ler um pouco mais adiante, ainda na página quarta do *Zibaldone*:

Questo avviene perchè ora si viene da un tempo corrotto (oltrechè si sta pure tra' corrotti) e bisogna porre il più grande studio per evitare la corruzione, principalmente quella del tempo la quale prima che abbiamo pensato a guardarcene s'è impadronita di noi, e poi quella dei tempi passati, **perchè adesso conosciamo tutti i vizi delle arti e ce ne vogliamo guardare, e non siamo più semplici come erano i greci e i latini e i trecentisti e i cinquecentisti perchè siamo passati pel tempo di corruzione e siamo divenuti astuti nell'arte, e schiviamo i vizi con questa astuzia e coll'arte non colla natura come faceano gli antichi i quali senza saperne più che tanto pure perchè l'arte era in sul principio e non ancora corrotta non gli schivavano ma non ci cadevano**. Erano come fanciulli che non conoscono i vizi, noi siamo come vecchi che li conosciamo ma pel senno e l'esperienza gli schiviamo. E però abbiamo moltissimo più senno e arte che gli antichi, i quali per questo cadevano in infiniti difetti (non conoscendoli) in cui adesso non cadrebbe uno scolaro. (Zib. 4, grifos nossos)

O elemento ressaltado é a identificação, nas obras de gregos, latinos, trecentistas e quinhentistas - os clássicos para o momento - da simplicidade, e a modernidade como um período corrompido, na qual se usa do artifício para chegar ao mesmo efeito obtido pelos antigos. As etapas da história literária são comparadas às fases da vida humana, com a infância possibilitando a originalidade por conta de sua falta de experiência, e a velhice, experiente, porém estéril, já que não sente a expressão da arte, mas a tem como técnica, como imitação.¹⁰

A postura anti romântica nas páginas iniciais do *Zibaldone*¹¹ pode ser relacionada com a inserção de Leopardi no debate entre classicistas e românticos, através da leitura da revista *Biblioteca Italiana*, na qual é publicado o texto de Staël, *Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni*, de 1816, que acende a polêmica na Itália, e suscita uma resposta de Leopardi na *Lettera ai signori compilatori della biblioteca italiana*, que, embora não publicada, pode ser considerada um proto argumento do *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, de 1818, que também não chega a ser publicado à época¹².

O texto de Staël traz a acusação de que a sociedade italiana é fechada para as solicitações estrangeiras, pois não se atualiza através das traduções da produção literária contemporânea, mas permanece com a referência dos modelos clássicos antigos, produzindo uma repetição dessas fontes que atrasa e esteriliza a cultura italiana (SILVA, 2019, p.37). As respostas ao texto de Staël, dadas por Giordani e Leopardi, embora concordem com a primeira em relação à necessidade da renovação das letras italianas, que se encontram empobrecidas pelo retorno mecânico ao modelo clássico antigo, divergem porém na ideia de que a fonte para a renovação da literatura italiana seriam as literaturas estrangeiras modernas, e defendem que a Itália se volte para a própria tradição nacional, que é inevitavelmente ligada aos clássicos greco-latinos, que para os dois autores são fontes inesgotáveis.

O tema continua a ser fazer presente nas primeiras páginas do *Zibaldone*, com referências diretas aos românticos:

1. vediamo il gusto corrotto del secolo che facilissimamente ci trasporterebbe in sommi errori, 2. **osserviamo le cadute di molti che per certa libertà di pensare e di comporre partoriscono mostri, come sono al presente p.e. i romantici**) non ci arrischiamo di scostarci non dirò dall'esempio degli **antichi** e dei **Classici**, che molti pur sapranno abbandonare, ma da quelle regole (ottime e **Classiche** ma sempre regole) che ci siamo formate in mente, e diamo in voli bassi, nè mai osiamo di alzarci con quella negligente e sicura e non curante e dirò pure ignorante franchezza, che è necessaria nelle somme opere dell'arte, onde pel timore di non

¹⁰ Esse tipo de pensamento, no qual se comparam as fases naturais da vida humana com as fases do percurso histórico é indicada pela crítica de Antonio Prete e Cacciapuoti (CACCIAPUOTI, PRETE, 2019, p.583 e PRETE, 2019, p.147) como de ascendência vichiana, se referindo ao filósofo Giambattista Vico (1668-1744).

¹¹ Por páginas iniciais do *Zibaldone* entende-se nesse trabalho as reflexões sem data das 100 primeiras páginas, feitas entre 1817 e 8 janeiro 1820 – que é quando surge a primeira datação. O processo de composição do *Zibaldone* é tema que será enfocado em 1.2.

¹² Tanto a *Lettera* como o *Discorso* não foram publicados quando compostos, tornando-se públicos somente em 1906, nos *inediti delle carte napoletane*. No artigo *O romantismo italiano e Giacomo Leopardi: encontros e confrontos*, são levantadas hipóteses interessantes sobre como a não publicação da Carta de Leopardi, bem como do *Discorso*, obstaculou a participação contemporânea de Leopardi no debate entre clássicos e românticos. Disponível em <https://appuntileopardiani.cce.ufsc.br/edition18/>, acesso em 12 de maio de 2020.

fare cose pessime, non ci attentiamo di farne delle ottime, e ne facciamo delle mediocri, non dico già mediocri di quella mediocrità che riprende Orazio, e che in poesia è insopportabile, ma mediocri nel genere delle buone cioè lavorate, studiate, pulitissime, armonia espressiva, bel verso, bella lingua, **Classici** ottimamente imitati, belle imagini, belle similitudini, somma proprietà di parole, (la quale soprattutto tradisce l'arte) insomma tutto, **ma che non son quelle, non sono quelle cose secolari e mondiali, insomma non c'è più Omero Dante l'Ariosto, insomma il Parini il Monti sono bellissimi ma non hanno nessun difetto.** V. p.461. (Zib. 10 grifos nossos)

O que o autor questiona na liberdade de pensar, na ideia de originalidade romântica, é que, ao se distanciar dos clássicos produzem monstros¹³, pois não representam a natureza do modo simples e mimético, mas expressam seu sentimento patético.

Ao criticar a posição romântica, porém, o autor não se coloca automaticamente na defesa dos seguidores das regras clássicas, pois distingue entre: afastar-se do exemplo dos antigos e dos Clássicos, o que julga arriscado; e o uso de regras para a escrita que podem ser boas, mas são sempre regras. Não defende então a imitação dos clássicos, pois, por mais que possa ser perfeitamente executada com base em regras e modelos que puristas e classicistas podem seguir, são fruto do artifício, da técnica e não da relação com a representação da natureza que tem como marca a simplicidade.

Leopardi coloca a questão de um modo que não defende nem a posição de abandono do exemplo dos antigos em prol da novidade moderna, na qual o gênio individual independeria da tradição, nem a continuidade da imitação do já estabelecido como clássico, dentro de regras que engessam a relação do indivíduo com seu contexto histórico e produz uma arte, embora perfeita, superficial. E é desse lugar problemático que o autor discute antigos e modernos, classicistas e românticos, o papel dos clássicos na literatura, com o intuito de entender o que pode ser escrito em sua época e como pode ser escrito. A ideia de ter os clássicos como exemplo, em uma espécie de escuta do texto que se replica quando se produz outro texto, é diferente da imitação dos clássicos que produzem textos cópias. A primeira se aproxima da recepção feita pelo leitor e posterior re colocação em um novo texto que trará ecos do modelo, a segunda com o modelo engessado.

Ter os clássicos como referência – e não como norma – faz com que Leopardi proponha, com conotações e caracteres diversos ao longo de sua obra, uma via diferente para que a Itália tenha literatura moderna, que não busca a recuperação da tradição em seu aspecto canônico, mas na universalidade que algumas obras apresentam pela relação antropomórfica com a natureza, pelo alto valor poético do consórcio com os sentidos (D'INTINO, 2018, p.263), em oposição ao sentimental moderno, que é abstração dos sentidos, espiritualização do material:

Quello che nei poeti dee parer di vedere, oltre gli oggetti imitati, è una **bella negligenza**, e questa è quella che vediamo negli **antichi**, maestri di questa

¹³ A mesma imagem aparece no *Discorso di un italiano intorno alla poesia romântica*, e é também retomada no *Zibaldone* em uma reflexão longa das páginas 1411-1420, de 30 de julho de 1821, que retoma o tema do *gusto* e do *bello*, reafirmando a simplicidade como parte da naturalidade dos antigos. É nesse trecho do *Zibaldone* também que o autor se refere a “*mia teoria della natura*” (Zib. 1412), ligada à *teoria del piacere*.

necessarissima e sostanziale arte, questa è quella che vediamo nell'Ariosto, Petrarca ec. questa è quella che pur troppo manca anche ai **migliori e classici tra i moderni**, questa è quella che col sentimentale e col sistema del Breme, e nelle poesie moderne de' francesi, non si ottiene, e poi non si ottiene; chè questo stesso sentimentale scopre una certa diligenza ec. scopre insomma il poeta che parla ec. (Zib. 21, grifos nossos).

A *bella negligenza* que os antigos possuem é a simplicidade na imitação da natureza, e essa é fonte inesgotável de referência. Há antigos e clássicos, clássicos entre os modernos, a polissemia da palavra permanece no uso que o autor vai fazendo no *Zibaldone*. A condição moderna, porém, faz com que a “*lição dos clássicos*” só possa ser apreendida de forma não natural, através do estudo, e da *seconda natura* – hábito, *assuefazione*, o que pode gerar toda uma dificuldade no modo como um moderno pode ter como referência os antigos:

Ed ecco se volete esser poeta e servirvi di quello che vi somministra la natura, naturalmente, e rettamente, cominciate, se siete uomo di giudizio, a conoscer la necessità assolutissima dello studio, (**oh bestemmia! necessario lo studio per iscrivere e poetar bene**) e della **lezione dei classici** e delle arti poetiche e dei trattati ec. ec. e vedete appoco appoco **la somma difficoltà d'imitare e seguir quella natura che prima confondendola coll'abito giudicavate così facile a esprimere**, perchè infatti non c'è cosa più facile a seguire che l'abito, nè più difficile a contrariare, il che appunto fa la somma difficoltà del seguir la natura vera, e ciò non si ottiene senza un contrabito tanto più difficile del primo quanto bisogna erigerlo dai fondamenti, (del che in quell'altro essendo venuto su appoco appoco, nell'età fresca, e da se, senza nostra fatica, non ci eravamo accorti) erigerlo sbarbando prima l'altro, e questa è la gran fatica che in quell'altro non ci fu punto, e **finalmente erigerlo continuarlo e finito conservarlo in mezzo a infinite cose (come letture necessarie, discorsi, commercio usuale per negozi ec. trattenimenti conversazioni corrotte secondo il solito, corrispondenze ascoltazione di discorsi altrui ec. ec.) che lo contrastano, tanto più pericolose quanto vi richiamano a quell'altro abito prima già fatto, onde il luogo resta sempre lubrico, ed è facile lo scivolare nel cattivo**. E così è necessarissimo lo studio per ben servirsi di quella natura, senza la quale bensì non si fa niente, ma colla quale sola avreste ben forse potuto quasi tutto, ma non potete più nulla, anzi meno del nulla, giacchè non potete non far male, a cagione dell'abito inevitabile fatto contro di lei. (Zib. 46, grifos nossos)

O trecho remonta a ideia da “*dieta rigorosa*” dos clássicos, difícil de manter, indicada no ensaio de Calvino, e que talvez Leopardi possa indicar como uma via possível, devido a sua formação “*non troppo up to date*”, que se parece impossível na década de oitenta do século passado quando Calvino escreveu seu ensaio, era também uma formação muito particular em inícios do século XIX. Leopardi parece propor um olhar para o antigo – por mais distante que possa parecer da “segunda natureza” dos modernos, apartados do consórcio com os sentidos, da relação concreta com as coisas – que seria a chave para entender a própria modernidade, o “*outro lado da moeda*”, o incompatível com o atual, mas do qual não é possível se separar.

Nesse diálogo entre definições de clássico calvinianas e leopardianas, aparecem outras consonâncias como a de que o clássico traz em si qualquer coisa de original, de irregular, de não conforme, que impossibilitaria a ideia de imitação *strictu sensu* ou sua conformidade direta com o

cânone escolar, ou ainda seu valor normativo:

è un curioso andamento degli studi umani, che i geni più sublimi liberi e irregolari, quando hanno acquistato fama stabile e universale, diventino *classici*, cioè i loro scritti entrino nel numero dei libri elementari, e si mettano in mano ai fanciulli, come i trattati più secchi e regolari delle cognizioni esatte. (Zib. 307)

Ao seguir a leitura das ocorrências da palavra clássico no *Zibaldone*, percebe-se que ela aparece quase sempre vinculada à reflexão sobre antigos e modernos, tendo como representantes de uma e outra tendência as culturas e literaturas italiana e francesa - principalmente nos trechos escritos no ano de 1821. E essa reflexão é perpassada pelo que se pode chamar de *questione della lingua* para Leopardi: o autor apresenta uma relação entre as línguas consideradas antigas na cultura ocidental – grega e latina – que desloca a discussão da relação direta entre o latim e a formação das línguas modernas para focar o grego como a língua mais fácil, no sentido de mais naturalidade e simplicidade, mais próxima de uma relação orgânica entre fala e escrita, sendo um possível modelo de retorno para quem quer ser clássico:

La lingua greca, benchè a noi sembri a prima vista il contrario, e ciò in gran parte a cagione delle circostanze in cui siamo tutti noi Europei ec. rispetto alla latina, è più facile della latina; dico quella lingua greca antica quale si trova ne' **classici ottimi**, e quella lingua latina quale si trova ne' **classici del miglior tempo**; e l'una e l'altra comparativamente, qual'è presso gli scrittori dell'ottima età dell'una e dell'altra lingua. E ciò malgrado la maggiore ricchezza grammaticale ed elementare della lingua greca. **Questa dunque è la cagione perch'ella fosse più atta della latina ad essere universale: e n'è la cagione sì per se stessa e immediatamente, sì per la somiglianza che produce fra la lingua volgare e quella della letteratura, fra la parlata e la scritta.** (1. Maggio 1821.)

O uso da palavra clássicos se dá com distinção adjetiva – clássicos ótimos, clássicos do melhor tempo – para indicar a existência de clássicos seja na literatura grega seja na latina, ligados a suas melhores épocas, porém a língua grega seria mais apta à universalidade, por conta da menor distância entre registros linguísticos, mesmo apresentado uma maior riqueza gramatical. Essas afirmações podem parecer à primeira vista equivocadas ou inconsistentes, dentro de uma perspectiva evolutiva da língua na sociedade, na qual a língua com mais registros seria uma língua mais desenvolvida, logo com mais possibilidades e recursos linguísticos, mas na reflexão do autor ela irá se explicar no desdobramento da relação antigos e modernos em outros dois termos de oposição intercambiáveis: imaginação e razão.

Quello che ho detto della difficoltà naturale che hanno e debbono avere i francesi a conoscere e molto più a gustare le altrui lingue, cresce se si applica alle lingue antiche, e fra le moderne Europee e colte, alla lingua nostra. **Giacchè la lingua [1002]francese è per eccellenza, lingua moderna; vale a dire che occupa l'ultimo degli estremi fra le lingue nella cui indole ec. signoreggia l'immaginazione, e quelle dove la ragione.** (Intendo la lingua francese qual è ne' suoi **classici**, qual è oggi, qual è stata sempre da che ha preso una forma stabile, e quale fu ridotta dall'Accademia). (...) (1 Maggio 1821.)

O autor vai traçando diversas linhas de identificação entre a língua italiana e as antigas, nas quais através do dado linguístico enquadra a literatura em termos mais amplos. A palavra clássico, embora usada de maneira polissêmica como se vê dos exemplos até aqui lidos (e sendo isso algo inerente ao próprio termo), se pensada em relação ao que pode ser considerado como universal, para o autor está ligada aos antigos, e o moderno perde em imaginação.

Porém, se o fato da língua italiana se identificar com o antigo não permite que simplesmente se copie o passado, como se a língua não fosse viva, por outro lado, não se pode deixar de olhar para essa formação particular italiana, em relação à trajetória de outras línguas europeias derivadas do latim, que a filiam ao antigo:

Imperocchè la lingua italiana essendo stata applicata alla letteratura, cioè formata, innanzi a tutte le colte moderne; la sua formazione, e quindi la sua indole viene ad essere propriamente parlando di natura antica. Quindi ella, a differenza della francese, non può rinunciare alle sue ricchezze antiche, senza rinunciare alla sua indole, e a se stessa. Potrà ben rinunciare a questa o quella voce o modo, potrà anche coll'andar del tempo antiquarsi la maggior parte delle sue voci e modi primitivi, ma sempre la forma delle sue voci e modi o nuovi o vecchi dovrà corrispondere a questi, per corrispondere alla sua indole, altrimenti non potrà fare ch'ella non si componga di elementi e ragioni e spiriti discordanti, e non si corrompa: giacchè in questo finalmente consiste la corruzione di tutte le lingue, e di questo genere è la presente corruzione della lingua italiana. (Zibaldone, 1893-1894, grifos nossos)

O autor se filia a uma particular visão da linguística de seu tempo, na figura de G. G. Trissino, que se opõe às colocações bembianas à época levadas pelo Cesari. A riqueza do italiano, de “*natureza antiga*”, é identificada com o plurilinguismo, que faz com que Leopardi tenha a referência muito mais no grego que no latim¹⁴.

Leopardi identifica problemas para a literatura na modernidade, ligados à desconexão com a natureza e com a imaginação dos antigos, porém não tem outra opção a não ser lidar com esses se quiser escrever no seu tempo. O projeto do autor pode ser resumido na frase que utiliza em uma carta de 20 de março de 1820, na qual o expressa a Giordani: «*fino a una lingua e a uno stile ch'essendo classico e antico, paia moderno e sia facile a intendere e dilettevole così al volgo come ai letterati*»¹⁵. A ideia de um estilo que seja antigo e moderno ao mesmo tempo, é fundamental para

¹⁴ Outro trecho do Zibaldone que corrobora a ideia de posição linguística leopardiana anti-bembiana é esse de 19 de novembro de 1821, citado por autores como Stefani Gensini, em *Linguistica Leopardiana*, p.173, 1984 no qual o autor retoma a parte filológica da obra de Leopardi para aproximá-lo da linguística moderna: “*La gran libertà, varietà, ricchezza della lingua greca, ed italiana, (siccome oggi della tedesca) qualità proprie del loro carattere, oltre le altre cagioni assegnatene altrove, riconosce come una delle principali cause la circostanza contraria a quella che produsse le qualità contrarie nella lingua latina e francese; cioè la mancanza di capitale, di società nazionale, di unità politica, e di un centro di costumi, opinioni, spirito, letteratura e lingua nazionale. Omero e Dante (massime Dante) fecero espressa professione di non volere restringere la lingua a veruna o città o provincia d'Italia, e per lingua cortigiana l'Alighieri, dichiarandosi di adottarla, intese una lingua altrettanto varia, quante erano le corti e le repubbliche e governi d'Italia in que' tempi. Simile fu il caso d'Omero e della Grecia a' suoi tempi e poi. Simile è quello dell'Italia anche oggi, e simile è stato da Dante in qua. Simile pertanto dev'essere assolutamente la massima fondamentale d'ogni vero filosofo linguista italiano, come lo è fra' tedeschi.*” (Zib. 2126-2127)

¹⁵ Todas as referências as cartas leopardianas foram consultadas na edição disponível on-line <https://www.storiologia.it/leopardi/leop001.htm>

a proposta leopardiana de dar à Itália uma prosa moderna, como será visto no subtítulo 3.2, no qual se trata da gênese de *Operette morali*.

Apesar de identificar problemas na modernidade— e apresentar considerações antiromânticas em alguns de seus escritos – Leopardi é um autor moderno. Através de sua longa e constante reflexão sobre a língua e a literatura, aliada à sua cultura *non troppo up to date*, o autor consegue um acerto de contas com a tradição de uma maneira sofisticada, não negando-a, mas também consciente que o refúgio na imitação neoclássica seria estéril para o futuro das letras, acaba por apresentar uma poética individual que é moderna.

Ainda sobre o clássico, em algumas reflexões de 1823 no *Zibaldone*, podemos ver como o autor admite a ideia de originalidade ligada à palavra, nos apresentando mais um índice de polissemia, e de como o pensamento em movimento de Leopardi não se engessa ou se fixa, mas continua seu debate constante, admitindo tanto definições antigas como modernas para clássico, que ao fim são englobadas dentro da sua poética. Emblemático nesse sentido é o que poderia ser considerado um micro-tratado ou micro-ensaio das páginas 3388-3410, de 8-10 de setembro de 1823, na qual a palavra clássico aparece 14 vezes no singular e 5 no plural, expondo a mobilidade da mesma e do pensamento leopardiano. Além de apresentar a hipótese de micro-ensaios dentro do aparente caos do *Zibaldone*. Desse se trata no próximo subcapítulo.

1. 2. A teoretica delle arti e i libri degli altri

Palazzo bello. Cane di notte dal casolare, al passar del viandante... - são essas as primeiras palavras registradas no *Zibaldone di pensieri* de Leopardi, seguidas da composição:

Era la luna nel cortile, un lato
 Tutto ne illuminava, e
 discendea
 Sopra il contiguo lato obliquo un raggio...
 Nella (dalla) maestra via s'udiva il carro
 Del passegger, che stritolando i sassi,
 Mandava un suon, cui precedea da lungi
 Il tintinnio de' mobili sonagli.¹⁶

Se tem a sensação de estar diante da abertura de um filme no qual a câmera, posicionada acima, enfoca primeiro o belo edifício, depois o cão que observa o viajante, e vai mudando o foco para dar os elementos da sequência imagética que se quer mostrar, com a lua que ilumina o pátio – e se vê só o brilho da lua e talvez não a lua em si, brilho que vai se misturando com o som que se pode ouvir da rua principal onde passa a carruagem com o passageiro, que cria um rumor nos móveis.

A abertura do *Zibaldone* parece um convite à entrada em um mundo fantástico no qual a câmera-olho do autor registra algumas imagens concretas – como o edifício, - e as impressões de *indefinito* criadas pela luz da lua ou o som que se escuta distante. Parece o convite à entrada no mundo do sonho que o cinema muitas vezes solicita, e que o autor consegue expressar em uma técnica anterior ao registro da imagem gravada, através da palavra escrita que cria imagens, poesia.

O ingresso, porém, nesse mundo de sonho que os versos podem sugerir, não é linear. Os parágrafos seguintes registram duas breves histórias, a primeira de caráter mais fabular, que aparentemente se trata de resumo do autor a algo lido, ideia transmitida pela frase final – *disse quello che nell'autore puoi vedere* – e a segunda mais anedótica e um pouco satírica, que pode também ser o registro de algo escutado ou lido em outra parte. Esses dois parágrafos trazem a ideia do *Zibaldone* como um *taccuino*, um caderno de notas e ideias, que poderiam ser retomadas em outro momento pelo autor.

Seguindo a leitura da primeira página, três versos, soltos. O leitor pode começar a desconfiar que a leitura do diário de Leopardi exige uma atenção diferente, pois parece que se está adentrando um texto com registros linguísticos diversos, sem conexão uns com os outros.

E então inicia uma reflexão sobre a literatura: “*Dal niente in letteratura si passa al mezzo e al vero,*” início do quinto parágrafo do *Zibaldone*, “*Il trecento fu il principio della nostra*

¹⁶ Tradução: “Belo prédio. Cachorro da casa à noite, enquanto o viajante passa. Era a lua no pátio, um lado / Todo o iluminava, e descia / Sobre o contíguo lado oblíquo um raio.../ Na (da) rua principal se ouvia a carruagem / Do passageiro, que esmagando as pedras, / Emitia um som, que precedia distante/ O tilintar dos móveis chacoalhando.”

letteratura, non già il colmo, imperocchè non ebbe se non tre scrittori grandi”, início do sexto, ainda na primeira página, depois “*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.*”, início do parágrafo um da segunda página; “*Il brutto come tutto il resto deve star nel suo luogo: e nell'Epica e lirica avrà luogo più di raro ma spessissimo nella Commedia Tragedia Satira ed è quistion di parole ec. come sopra*”, início do parágrafo dois da segunda página.

Pode ser o indício de algo. Leopardi inicia o seu “diário” intelectual, de acordo com o aceito pela crítica, em algum momento de 1817, julho ou agosto. É provável que o autor sinta a necessidade de registrar reflexões sobre literatura depois da sua “*conversão literária*” ou “*conversão ao belo*”.

A chamada conversão ao belo foi definida pelo próprio autor em uma carta a Pietro Giordani em 30 de abril de 1817, na qual se refere ao período anterior de seus estudos como voltados somente para a erudição, sem atenção para os clássicos e a literatura, e como mudou essa posição depois do contato com as discussões em torno da *Biblioteca Italiana* em 1816:

O pensi ella se i primi scrittori d'Italia si conoscevano in Recanati! Io avea allora 15 anni, e stava dietro a studi grossi, grammatiche, dizionari greci, ebraici, e cose simili, tediose ma necessari. Non vi badai proprio niente. Ma nel cominciare dell'anno passato, visto il suo nome appiè del manifesto della Biblioteca Italiana, mi ricordai di quelle parole, e avuti i volumetti della Biblioteca seppi quali fossero gli articoli suoi prima per conghiettura, e poi con certezza quando a uno o due, e questo mi bastò per ravvisarli poi tutti. Ora che vuole che le dica io? Se le dirò che essi diedero stabilità e forza alla mia conversione che era appunto sul cominciare; che, gustato quel cibo, le altre cose moderne che prima mi pareano squisite, mi parvero schifosissime; che attendea la Biblioteca con infinito desiderio, e ricevutala la leggea con avidità di affamato; che avrò letti e riletti i suoi articoli una diecina di volte; che, ora che non ci son più, mi vien voglia di gittar via i quaderni di quel giornale, ogni volta che ricevendoli non vi trovo niente che faccia per me, la sua modestia s'irriterà. (LEOPARDI, 1860, p.34-35, grifos nossos).

A específica formação leopardiana permite que perceba que seus *setti anni di studi matti e disperatissimi* – não eram o suficiente a alimentar sua ávida fome. Da erudição o autor se converte ao belo ao iniciar a leitura dos clássicos italianos, e essa tomada de consciência da estética permite que ele reavalie a própria beleza nos clássicos antigos, assim como faz com os modernos, que pareciam bons, se tornem ruins em comparação.

Os estudos eruditos, “*tediosos, mas necessários*”, são também parte do alicerce leopardiano, uma vez que o contato filológico com os textos lhe permitiu ter as bases para retornar aos gregos, por exemplo, na busca da forma *pellegrina* – encontrando o estranhamento necessário para a linguagem poética – assim como muitos de seus temas centrais, como o cosmo e a lua, foram profundamente estudados na dissertação *Storia della astronomia*, em 1813, antes de se transformarem em poesia. As traduções também são um exercício que permite ao autor o

aprimoramento do estilo, tendo mesmo simulado traduções dos idílios de Mosco que na verdade eram composições originais, em um mimetismo da forma que depois utilizará na composições dos idílios¹⁷. A importância do contato do autor com os classicistas pode ser sintetizada na relação com Pietro Giordani, lida através das cartas, que mostra a relevância dessa influência e diálogo, e, ao mesmo tempo, ponto de partida para distanciamento posterior na construção leopardiana de uma poética que se aproxima e se distancia tanto de classicistas como de românticos¹⁸.

A relação do autor com os românticos é mais complexa do que simplesmente a de um classicista, como se pode perceber ao longo do tempo, se compararmos um trecho ainda dessa carta de 30 de abril de 1817 a uma avaliação posterior da “conversão ao belo”, feita no *Zibaldone* em 1821:

Io da principio avea **pieno il capo delle massime moderne**, disprezzava, anzi calpestava, lo studio della lingua nostra, tutti i miei scrittacci originali erano traduzioni dal Francese, **disprezzava Omero Dante tutti i Classici, non volea leggerli, mi diguazzava nella lettura che ora detesto**: chi mi ha fatto mutar tuono? la grazia di Dio ma niun uomo certamente. Chi m'ha fatto strada a imparare le lingue che m'erano necessarie? la grazia di Dio. Chi m'assicura ch'io non ci pigli un granchio a ogni tratto? Nessuno.

Ironia com “*la grazia di Dio*”, as considerações desse autor em movimento nesse momento se voltam à percepção de que a leitura dos modernos não era a fonte, ou ao menos a única fonte para aqueles interessando em literatura e estética, ou no belo. A influência, porém, dos modernos é também presente, mesmo com toda a insistência helenista do autor, é inevitável a presença do seu contemporâneo. A reavaliação anos depois no *Zibaldone* indica a contradição e complexidade da relação Leopardi-classicistas-românticos:

Le circostanze mi avevan dato allo studio delle lingue, e della filologia antica. Ciò formava tutto il mio gusto: io disprezzava quindi la poesia. Certo non mancava d'immaginazione, ma non credetti d'esser poeta, se non dopo letti parecchi poeti greci. (Il mio passaggio però dall'erudizione al bello non fu subitaneo, ma gradato, cioè cominciando a notar negli antichi e negli studi miei qualche cosa più di prima ec. Così il passaggio dalla poesia alla prosa, dalle lettere alla filosofia. Sempre assuefazione.) Io non mancava nè d'entusiasmo, nè di fecondità, nè di forza d'animo, nè di passione; ma non credetti d'essere eloquente, se non dopo letto Cicerone. Dedito tutto e con sommo gusto alla bella letteratura, io disprezzava ed odiava la filosofia. I pensieri di cui il nostro tempo è così vago, mi annoiavano. Secondo i soliti pregiudizi, io credeva di esser nato per le lettere, l'immaginazione, il sentimento, e che mi fosse al tutto impossibile l'applicarmi alla facoltà tutta contraria a queste, cioè alla ragione, alla

¹⁷ A busca de palavras *pellegrine* faz parte da poética do indefinido em Leopardi, assim como dialoga também com a distinção entre *termine* e *parole*, que o faz distinguir linguagem técnica de linguagem poética, quase em uma proto-definição Jakobsoniana. Sobre a *Storia dell'astronomia* veremos, principalmente em 4.1 como Calvino ressalta esse tema do autor como indispensável para a comparação das relações peso-leveza, aproximando-o de Lucrezio. A propósito das traduções e do fingimento idílico, pode ser oportuno consultar o texto *Le traduzioni e gli scritti filologici*, de Valerio Camarotto, presente na série de estudos organizada por D'INTINO, F e NATALE, M., 2018, que mostra como a primeira formação/produção leopardiana é fundamental para a concretização de sua obra posterior.

¹⁸ Sobre as relações Leopardi-Giordani, Leopardi-classicistas, é ainda atual o estudo de Sebastiano Timpanaro *Classicismo e illuminismo nell'ottocento italiano*, no qual se requalifica o papel fundamental dos autores do período para a “invenção da Itália moderna” – título tirado do texto de Giulio Bollati, que será comentado no capítulo 2 – e se avalia a singular posição leopardiana.

filosofia, alla matematica delle astrazioni, e il riuscirvi. Io non mancava della capacità di riflettere, di attendere, di paragonare, di ragionare, di combinare, della profondità ec. ma non credetti di esser filosofo se non dopo lette alcune opere di Mad. di Staël (Zibaldone 1741, grifos nossos)

Em 1821 a reavaliação da conversão ao belo por parte do autor inclui a presença do moderno já como dado que influenciará na “conversão ao verdadeiro” ou a perspectiva filosófica, que passa pela leitura de um moderno, ou mais específica e ironicamente, de Madame di Staël, a mesma com a qual polemiza na *Lettera ai Srg compilatori della biblioteca italiana*, de erudito a esteta e de esteta a filósofo, da filologia à poesia e da poesia à prosa, ou do estudo à imaginação e dessa à razão.

O moderno em Leopardi aparece como elemento de atração e repulsa, na medida em que constata as suas impossibilidades, mas não há como o autor exilar-se de seu próprio tempo, assim se rende ao prosaísmo do mesmo, e à atração e repulsa pela razão. Porém, ao fazer prosa, Leopardi insistirá no modelo grego, como se verá neste trabalho no capítulo 3, pois é a sátira menipeia que o autor coloca a princípio como modelo para a moderna prosa italiana.

Ainda que a conversão ao verdadeiro (Zib.144) seja dada pelo autor como ocorrida em 1819, a preocupação estética não desaparece das reflexões, apenas se bifurca em um número imenso de caminhos que a aproxima da ética, seja no campo da moral ou da ontologia, fazendo com que a *teoria del piacere*, teoria sobre a busca pelo prazer – e pela felicidade, embora não sejam plenamente sinônimos – surja da reflexão sobre o papel da imaginação na condição humana.

E é no *Zibaldone* que a fome de imaginação do autor se confunde com a necessidade de teorizar. A motivação para a escrita da obra parece estar toda ligada à conversão ao belo: a abertura dos escritos é uma poesia, como visto, os primeiros temas são todos voltados para as belas-artes. O motor do autor é a fome estética, é a vontade de *gustare questo cibo*.

Se verificarmos no dicionário o significado da palavra *Zibaldone*¹⁹, temos a definição de provável voz onomatopaica, corruptela de *Zabaione*. Em um primeiro significado, que é o antigo, já que o atual se refere ao creme, seria uma comida, um alimento composto por muitos e variados ingredientes, e, por extensão de sentido, mistura de coisas diversas. Um segundo significado seria o de “papelada”, na qual se anotam, sem ordem e conforme aparecem, notícias, *appunti*, reflexões, trechos de leituras, esquemas, esboços, significado que vem identificado com o *Zibaldone* de Leopardi, dado como exemplo de uso da palavra.

Ao se alimentar das páginas do *Zibaldone*, o significado trazido pelo dicionário é o que

¹⁹ zibaldóne s. m. [prob. voce onomatopeica, per alteraz. da zabaione]. – 1. ant. a. Vivanda composta di molti e svariati ingredienti. b. estens. Mescolanza di cose diverse; mucchio confuso di persone: uno zibaldone Di cancellieri e di bidelli in toga Gli fa ghirlanda intorno al seggiolone (Giusti). 2. a. ant. Scartafaccio in cui si annotano, senza ordine e man mano che capitano, notizie, appunti, riflessioni, estratti di letture, schemi, abbozzi, ecc.: non ha lasciato opere compiute, ma solo alcuni z.; l'evoluzione del pensiero del Leopardi si può ricostruire dagli appunti del suo Zibaldone. b. Nella commedia dell'arte, l'insieme di «scenari» di uno o più autori che costituiva il repertorio di una compagnia. c. estens., spreg. Scritto, discorso, opera privi di unità, di coerenza e di ordine, composti di elementi eterogenei: quel saggio storico, o quella conferenza, è uno z.; che z. questo romanzo, quel film. Disponível em <https://www.treccani.it/vocabolario/zibaldone/>, acesso em 25 de setembro de 2019.

parece subjazer ao processo de escrita da obra. Dos trechos citados até agora, das duas primeiras páginas ou no subcapítulo anterior, 1.1., é possível perceber que o autor, de fato, faz registros diversos, de trechos de leituras, comentários à essas, esquemas interpretativos sobre a tradição literária, reflexões de cunho mais pessoal, esboços que podem ser retomados em outras obras.

Embora correta, essa definição do *Zibaldone* precisa ser colocada em relação com a crítica mais recente que aponta para um processo genético de escrita da obra não tão casual ou não planejado como à primeira vista pode parecer:

Gran parte della tradizione critica – persino precedente la pubblicazione della prima edizione dello *Zibaldone*, patrocinata nel 1898-1900 da Giosuè Carducci – si era interrogata sulla difficoltà per l'autore di orientarsi nella migliaia di pagine costituenti il testo, considerato molte volte come una scrittura in cui il caos prevaleva rispetto all'ordine. Di conseguenza, secondo questa linea interpretativa, lo *Zibaldone* si sarebbe avvicinato, nella sua stessa definizione che richiama l'idea di “miscuglio”, a una scrittura privata, prossima al *journal intime*, o addirittura al brogliaccio: da un lato, fluire ininterrotto di pensiero, che ha dato adito alla nota formula di Solmi del “pensiero in movimento”, dall'altro, modo per fissare in prosa quello che sarebbe diventato poesia, o poesia in prosa, come nel caso delle *Operette morali*. (CACCIAPUOTI, 2019, p.XVIII)

O *Zibaldone* é fruto de publicação póstuma, mas excertos de suas páginas foram lidos antes dessa, como atesta, por exemplo, alguns trechos da leitura de Francesco De Sanctis. Se a crítica se interroga sobre a dificuldade que o próprio autor teria em se orientar através das 4526 páginas manuscritas, imagine-se a dificuldade que os críticos encontram para se orientar em meio a essa obra.

As linhas interpretativas as quais se faz referência, com a ideia de *miscuglio*, mistura, ou do *brogliaccio*, *scartafaccio*, papelada, no qual um “pensamento em movimento” vai se desenvolvendo, orientam a interpretação do *Zibaldone* como uma espécie de diário intelectual ou de laboratório, oficina de escrita do autor, na qual anota ideias, reflexões, referências de outros autores, para a elaboração posterior em obras publicáveis ou publicadas²⁰, nas quais realmente aparece o que poderia ser considerado o suprassumo da escrita leopardiana. O *Zibaldone* estaria assim na linha do esboço, do pré-texto, do ainda não completamente elaborado.

As recentes edições temáticas do *Zibaldone*, conduzidas a partir dos índices leopardianos, apontam para uma ideia de projeto subjacente à escrita. Além das 4526 páginas manuscritas, a obra é composta de: um lemiário de 555 fichas, mais 38 fichas chamadas de “*polizine richiamate*”, ou as entradas do índice que são ligadas umas às outras, três índices e 7 fichas de formato maior, chamadas de “*polizine non richiamate*”, cada uma delas dedicada a um percurso temático. Analisando esses índices é possível perceber melhor o processo genético por trás da escritura do *Zibaldone*.

²⁰ A ideia do *Zibaldone* como notas iniciais que posteriormente seriam elaboradas em obras publicadas pode ser refutada com o exemplo do processo genético do idílio *L'infinito*, pois primeiro se tem a escrita da poesia em 1819, e depois o retorno ao tema nas reflexões do *Zibaldone*, concentradas no ano de 1821, que indicam um caminho do instante poético a teorização ensaística e não o contrário.

Se em 1817 a “conversão ao belo” pode ter sido o motor para o início dos registros no *Zibaldone*, é provável que a “conversão filosófica” de 1819 tenha sido o motor para que a ideia de organização projetual dos escritos ganhasse força. A data “luglio o agosto 1817” que aparece na primeira página do *Zibaldone* é inserida em 1820, e, a partir de 8 de janeiro do mesmo ano, todos os registros do diário são datados, sendo que a partir dessa data há também uma mudança na ordenação das páginas do manuscrito, que apresentam um espaçamento entrelinhas para possíveis reescritas e margens largas para notas e correções. De acordo com Cacciapuoti:

Ora, se ripercorriamo l'intero 1820, possiamo fare alcune considerazioni: 1) la struttura della pagina dell'autografo, come accennavamo, cambia; 2) Leopardi inserisce la data come segno paragrafale; 3) egli procede alla rilettura dei brani che mano a mano scrive; 4) sceglie delle parole chiave per connotare i brani del suo testo e le segna su schedine sciolte che accompagnano il suo lavoro di scrittura. (2019, p.XXVI)

A hipótese colocada por Cacciapuoti é que o ano de 1820, em decorrência da crise de 1819, da passagem do *stato antico a quello moderno*, reorienta a maneira como Leopardi encara e trabalha com os registros zibaldônicos, com as ideias de projeto e sistema aparecendo mais intensamente na medida em que racionaliza cada vez mais seus pensamentos em busca do “vero” que daria origem ao “bello”, o embate entre modernidade e antiguidade no qual se bate o autor na busca de caminhos para a escrita literária.

Dos três índices feitos pelo autor para o *Zibaldone*, os dois primeiros, um de 1820 e o outro de 1823-1824, são considerados protoíndices, já que o de 1827 é o índice no qual se baseia a crítica como índice definitivo da orientação leopardiana para a obra. Para entender, porém, como se chega a esse último índice, faz-se necessário observar o processo desde 1820, que é também o ano no qual inicia o uso de palavras-chave para designar os trechos do texto, orientando o trabalho de indexação por temas.

O primeiro índice, de 1820, tenta organizar as primeiras cem páginas do texto, com o título de *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura* – título ao qual a primeira edição, a de Carducci, fará referência. O tema comum a essas páginas volta-se principalmente para a *bella letteratura*, como termo concreto, e os *pensieri di varia filosofia* como tema mais incidental, admitindo uma variabilidade de reflexões filosóficas. O fato de que posteriormente o autor intitulará *Zibaldone di pensieri* indica uma abertura em relação a ideia de *bella letteratura* ou de um discurso focado somente na literatura.

O primeiro protoíndice, que contava com 199 títulos que possibilitavam o reenvio de um trecho a outro em temas que se articulavam, foi provavelmente considerado insuficiente pelo autor à medida que o texto do *Zibaldone* cresce, e os temas se ramificam em diversos sentidos ao mesmo tempo que se reencontram, se tocam em alguns pontos.

Assim, ainda em 1820 o autor começa a reler os trechos que vai escrevendo, criando nova forma de reenvio de uma parte a outra do texto através de palavras-chave que são elencadas em

fichas, folhas separadas, similares a lemas de dicionário, em ordem alfabética, com entrada principal e subentradas. São essas fichas, que ao longo dos anos, no processo de releituras e reenvios, reúnem 555 entradas que configuram o percurso lemático final do *Zibaldone* que o autor indica para o índice de 1827. Veja-se um exemplo desse processo em um trecho da página 8:

Provatevi a respirare artificialmente, e a fare pensatamente qualcuno di quei moltissimi atti che si fanno per natura; non potrete, se non a grande stento e men bene. Così la tropp'arte nuoce a noi: e quello che Omero diceva ottimamente per natura, noi pensatamente e con infinito artificio non possiamo dirlo se non mediocrementemente, e in modo che lo stento più o meno quasi sempre si scopra. V. p.461. (Zib. 8)

Esse trecho, da página 8 do manuscrito, está indexado no leatório de 555 entradas como: *Volontà intensa di fare una cosa, è cagione di non riuscire*, lema esse que indica que as palavras-chave dessas fichas podem inclusive ser locuções-chave, resumos explicativos do tema tratado.

No trecho é feita a comparação entre a naturalidade da respiração – função fisiológica básica que o organismo humano executa automaticamente, sem necessidade de impulso sináptico reflexivo para tal – e a tentativa de executar essa ação de modo artificial com o exagero de arte, artificio que “nós” - modernos – colocamos na atividade literária, prejudicando a naturalidade da expressão²¹.

O trecho é marcado com o reenvio a p.461, de 28 de dezembro 1820, que é uma das que estão indexadas sobre o mesmo lema. O processo de releitura do já escrito, aliado à indexação das entradas, permite que o autor uma uma reflexão de 1817 a outra de 1820, configurando o pensamento que pensa a si mesmo, que retorna sobre si em ulteriores reformulações e ou acréscimos, desdobrando-se em multifaces do desenvolvimento da poética leopardiana. É também interessante pensar que o tema da natureza vs artificio ou cultura está presente desde os primórdios da escrita do autor, e se ramifica em muitas direções. Essa escrita que retoma a si mesma e adiciona um novo elemento a cada volta, é também uma das marcas de ensaísmo.

Não necessariamente todas as páginas do *Zibaldone* são indexadas, o que indica possíveis descartes no texto, na organização de obras que poderiam ser posteriormente publicadas pelo autor. Sem aprofundar as hipóteses sobre o que poderia ter sido caso Leopardi tivesse, por exemplo, publicado o dicionário filosófico, a pedido do editor Stella, que provavelmente retomaria trechos indexados do *Zibaldone*, interessa mostrar que os índices temáticos resolvem problemas que a crítica tem acumulando em torno dessa obra, validando a existência de uma poética particular do autor, dentro da ideia da tradição moderna do autor-crítico e ensaísta, que discute literatura e outras áreas do saber afins, como antropologia e filosofia, superando questões sobre a existência ou não de sistema filosófico.

O segundo protoíndice, composto em 1823-24 não possui título e é considerado como “*uno*

²¹ Em uma “*onda mais longa*” da interpretação, para referenciar o conceito de Cesare Luporini em *Leopardi progressivo*, que define o pensamento do autor como pré-anúncio de diversas questões colocadas no século XX, e correndo o risco da anacronia, pode-se dizer que até a respiração atualmente tornou-se artificial, com as recorrentes crise de ansiedade que marcam o século XX e o início desse XXI, que são basicamente um desaprender do respirar “natural”. Ao tema da anacronia se retorna no próximo subcapítulo, 1.3.

spoglio delle pagine zibaldoniche in vista della stesura delle Operette morali”, e se inicia com as palavras *Danno del conoscere la propria età* (CACCIAPUOTI, 2019, p.XXIX). Como índice provavelmente composto com o objetivo de auxiliar no processo de escritura de *Operette*, indica que também a função de pré-texto ou oficina da escritura é comportada dentro do *Zibaldone*, e que a relação entre as diversas frentes de composição de Leopardi mantém um diálogo que será aprofundado neste trabalho no capítulo 3, ao tratar da hibridização entre ensaísmo e forma breve da prosa de invenção²².

O terceiro índice, como já acenado, é o índice definitivo, conhecido como *Indice fiorentino o del'27*. Trata-se da reunião das 555 *schedine*, copiadas e revisadas. A crítica se divide a respeito da motivação para a compilação desse índice, sendo que vários editores do *Zibaldone* identificam a motivação para a composição desse no convite feito pelo editor Stella para que Leopardi compusesse um *Dizionario filosofico* (Pacella, ed. 1991 e Damiani, ed. 1997), já Cacciapuoti, na edição temática aqui usada como referência, indica que na verdade o autor tinha o material semi-organizado na estrutura dos índices, e por isso pode aceitar o convite.

É uma divisão de visões: a primeira parte da crítica identificaria o processo de indexação de 1827 com o convite feito por Stella para o *Dizionario filosofico*, e a crítica mais recente, se vale do processo apresentado pela evolução da composição dos índices, indica que na verdade o projeto temático da obra já vinha se desenvolvendo há mais tempo.

Além do leatório com 555 entradas, que pode ser considerado como micro lematização, dois outros índices vão sendo produzidos, sugerindo a ideia de macro lematização: são esses as fichas ditas *richiamate*, no total de 38 e as ditas *non richiamate*, no total de 7. Essas fichas apresentam a tentativa do autor de sintetizar percursos dentro do texto em temas mais amplos, mas que podem também ser subdivididos.

Veja-se este exemplo, alocado na ficha *richiamata Romanticismo* e na *non richiamata Teoretica delle arti, lettere, ecc. Parte speculativa*:

Da quello che dice Montesquieu *Essai sur le Goût. Des plaisirs de l'ame. p.369-370. deducete che le regole della letteratura e belle arti non possono affatto essere universali*, e adattate a ciascheduno. Bensì è vero che la maniera di essere di un uomo nelle cose principali e sostanziali è comune a tutti, e perciò le regole capitali delle lettere e arti belle, sono universali. Ma alcune piccole o mediocri differenze sussistono tra popolo e popolo tra individuo e individuo, e massimamente fra secolo e secolo. (...) **Il tipo o la forma del bello non esiste, e non è altro che l'idea della convenienza. Era un sogno di Platone che le idee delle cose esistessero innanzi a queste, in maniera che queste non potessero esistere altrimenti (v. Montesq. ivi. capo 1. p.366.)** quando la loro maniera di esistere è affatto arbitraria e dipendente dal creatore, come dice Montesquieu e non ha nessuna ragione per esser piuttosto così che in un altro modo, se non la volontà di chi le ha fatte. E chi sa che non esista un altro, o più, o infiniti altri sistemi di cose così diversi dal nostro che noi non li possiamo neppur concepire? [155] **Ma noi che abbiamo rigettato il sogno di Platone conserviamo quello di un tipo**

²² A quantidade de registro no *Zibaldone* é maior nos anos de 1821 e 1823: De 1817 a 1818 escreve 45 páginas, em 1819, 91, em 1820, 276, já em 1821, 1126, em 1822, 196, em 1823, 894, depois apenas 23 em 1824, 44 em 1825, 80 em 1826, 70 em 1827, 114 em 1828, 100 em 1829, meia página em 1830 e meia em 1831, uma página, a última, em 1832. (DE ROBERTIS, p. 64, 1952).

immaginario del bello. (V. il discorso di G. Bossi nella B. Italiana). Ora l'idea della convenienza essendo universale, ma dipendendo dalle opinioni caratteri costumi ec. il giudizio e il discernimento di quali cose convengano insieme, ne deriva che la letteratura e le arti, quantunque pel motivo sopraddetto siano soggette a regole universali nella sostanza principale, tuttavia in molti particolari debbano cangiare infinitamente secondo non solamente le diverse nature, ma anche le diverse qualità mutabili, vale a dire opinioni, gusti, costumi ec. degli uomini, che danno loro **diverse idee della convenienza relativa.** (Zib. 154- 155, grifos nossos)

É possível identificar no exemplo alguns elementos centrais do processo de composição do *Zibaldone* e de seus índices: a presença do diálogo do autor com textos de outros autores, nesse trecho cita Montesquieu, Platão e Bossi, colocando em confronto as ideias defendidas por cada um para criar sua própria argumentação; o processo combinatório entre as fichas, que trata de Romantismo como tema, mas que em nível macro de organização é uma discussão que pertence a *Teoretica delle arti, lettere, ecc. Parte speculativa*.

Além disso o autor está definindo uma posição de base sensista ao refutar o idealismo de Platão e afirmar que o “belo” não é universal ou absoluto, mas relativo a uma perspectiva e a experiência vivida:

Sono le indagini sul corpo, sui sensi, a prendere campo nella definizione del bello, sottratto già a ogni stereotipia d'assoluto, di convenzionale, di predefinito. Ed è lo studio dell'assuefazione, delle sue forme, l'asse intorno a cui ruotano le considerazioni sul gusto. Per Leopardi è sempre il senso del vivente – del vivente tra i viventi – che trascorre nella lingua del sentire e del patire, e le stesse “qualità di bello o di brutto” sono relative alle percezioni del vivente. Il giudizio del linguaggio artistico non muove da una settecentesca classificazione delle arti, ma si fonda sull'esperienza viva del lettore di classici e sull'esperienza della scrittura. (PRETE, 2019, p. XIII)

O questionamento do belo absoluto passa por uma espécie de antropologia, na medida em que o autor identifica a abstração do corpo e dos sentidos na cultura europeia, fazendo com que a teórica das artes dialogue, por exemplo, com *Della nature degli uomini e delle cose*.

A oposição antigos e modernos faz parte das teóricas, na medida em que o que poderia ser belo para o autor é identificado com a natureza. No trecho que segue, a ficha *richiamata* também é Romantismo, mas a *non richiamata* é *Teoretica delle arti, lettere, ecc. Parte pratica*, já que comenta textos já escritos:

È cosa osservata degli antichi poeti ed artefici, massimamente greci, che solevano lasciar da pensare allo spettatore o uditore più di quello ch'esprimessero. (V. p.86-87. di questi pensieri) E quanto alla cagione di ciò, non è altra che la loro **semplicità e naturalezza**, per cui 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 effetto, 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.** Del che v. il mio discorso sopra i romantici, e vari di questi pensieri. Ma tra gli effetti di questo costume, dico effetti e non

cagioni, giacchè gli antichi non pensavano certamente a questo effetto, e non erano portati se non dalla causa che ho detto, è notabilissimo quello del rendere l'impressione della poesia o dell'arte bella, infinita, laddove quella de' moderni è finita. Perchè descrivendo con pochi colpi, e mostrando poche parti dell'oggetto, **lasciavano l'immaginazione errare nel vago e indeterminato** di quelle idee fanciullesche, che nascono dall'ignoranza dell'intero. (Zib. 100)

Novamente reenvios a outras páginas do *Zibaldone*, 86-87, que tratam da *Corinne* de Staël, evidenciando o diálogo com os modernos ao mesmo tempo em que continua a defender a posição dos antigos. Aparece na contraposição a distinção que pode definir o belo para o autor: simplicidade e naturalidade, que permitem a imaginação, o vago e o indeterminado, que são os temas principais da poética leopardiana.

O autor traça um diálogo constante com os autores que lê, com as reflexões partindo de citações de outros autores, que pouco a pouco vai incorporando em seu pensamento, e referências nos reenvios ao seu próprio texto, articulando uma lógica combinatória entre pensamentos de outros autores e entre o seu próprio pensamento: *“I libri degli altri sono allora punto centrale dell’elaborazione personale, e mano a mano che la scrittura avanza, questo atteggiamento si consolida e il proprio pensiero, da quelle letture alimentato, dialoga con se stesso.”* (CACCIAPUOTI, 2019, p.XXV). Dos questionamentos inicialmente estéticos no *Zibaldone*, o autor passa aos éticos-sociais e às especulações filosóficas, mas sempre mantendo a discussão sobre a estética e a literatura como primordial.

1.3. Leopardi lido

“*Sommo filologo, sommo poeta, sommo filosofo*”. Assim Pietro Giordani caracterizou a produção de Giacomo Leopardi, no proêmio às suas obras em prosa. Com o risco de incorrer na anacronia, as três características que o contemporâneo ao autor designa, parecem definir, por um lado, uma das compreensões mais avançadas de Leopardi em seu tempo, na medida em que reconhece suas diversas frentes de trabalho, mas por outro, apresenta o problema da divisão da obra do autor, que pode ser útil a fins didáticos, mas aparenta ser um dos motivos da dificuldade crítica em não separar “*o momento poético do filosófico, a poesia da prosa*” (CESERANI, 1981, p.1167), que acompanha a crítica do autor ao menos até o início da década de oitenta do século XX.

Além de Pietro Giordani, outro entusiasta da obra de Leopardi durante o século XIX é ninguém menos que o grande crítico Francesco De Sanctis, ao qual se pode “*reconduzir praticamente toda a crítica séria produzida no século sobre o autor*” (MARTI, 1980, p. 254). O crítico é o primeiro a dar aulas sobre o autor, entre 1841-1842 – apenas cinco anos após o seu falecimento – e, ao longo de seu percurso crítico será um autor a quem sempre retornará. Desses estudos se compõe a biografia crítica intitulada *Studio su Giacomo Leopardi*, obra inconclusa na qual De Sanctis trabalhava quando da sua morte em 1883. É posta em ação nessa obra a crítica com “*base di fato*”, que se concentra no dado histórico e biográfico para a leitura da obra²³.

Baseada principalmente no Epistolário, a crítica Desanctiniana interroga o texto leopardiano com o instrumento biográfico, que mostra a validade da experiência pessoal do autor na configuração de sua obra e pensamento, marcando alguns dos pontos centrais do seu desenvolvimento, como, por exemplo, a passagem do *erudito ao bello* relatada na carta de 30 de abril de 1817 a Giordani, que o crítico considerada como “*a primeira poesia*” de Leopardi, na qual se ouve sua voz poética pessoal livre das marcas de erudição (DE SANCTIS, 1983, p.60), ou a ideia de um Leopardi moral, ligada a sua personalidade e ao registro prosástico, nos capítulos XXIII a XXIX. Esses pontos vão sendo retomados e explorados pela crítica até hoje, sendo que: “*... a De Sanctis spetterà sempre il merito di averla interpretata nel suo senso storicamente più esatto, ossia come un flusso unitario dove tutto, vita sentimento e pensiero, finisce col comporsi una unica storia vivente, al cui sommo sboccia la poesia*” (SOLMI, 1972, p.138).

É, porém, essa mesma experiência biográfica, indicada por De Sanctis, e validada positivamente ao longo do tempo, principalmente na crítica da segunda metade do século XX como um protoexistencialismo que consegue conjugar o “*microcosmo existencial e o macrocosmo do mundo*” (SOLMI, 1983, p. XXIV), que muitas vezes foi relacionada negativamente com a produção do autor, como se seu suposto “pessimismo” fosse reflexo direto de sua condição de saúde.

²³ As fontes para esse trabalho, de acordo com o próprio De Sanctis são: um artigo escrito por Sainte-Beuve em 1840, que considera uma leitura questionável, mas que tem como base uma pesquisa muito precisa sobre a vida e a obra de Leopardi; os *Scritti giovanili* de Leopardi, com prefácio de Pietro Giordani; e o *Epistolario* de Leopardi, publicado por Prospero Viani e Pietro Pellegini. (DE SANCTIS, 1983, p.276).

A ideia de um pessimismo leopardiano decorre da aproximação do autor a Schopenhauer, em sua circulação extra italiana, a qual inclusive De Sanctis tenta se opor em seu *Dialogo tra Schopenhauer e Leopardi*, de 1858, dando ênfase nas diferenças entre os dois autores. A colocação de Leopardi como um pessimista aparece em um livro de 1878, de Elme-Marie Caro, de título *Le pessimisme au XIX sieclè*, no qual entre outros autores também são citados Leopardi e Schopenhauer. (PRETE, 2019, p.175).

A ideia tem seus ecos na crítica italiana principalmente na classificação proposta por Bonaventura Zumbini, em *Studi su Leopardi* (1904) da divisão do pensamento leopardiano em “fases de pessimismo”, o histórico e o cósmico. A crítica de Zumbini é influenciada pela publicação do *Zibaldone* em 1898, que incentiva o olhar da crítica para o filosófico em Leopardi, por meio da leitura da obra.

Embora possa funcionar como instrumento crítico e didático – e muitas investigações importantes e válidas sobre Leopardi foram feitas com o recurso a palavra pessimismo – o uso classificatório pode impedir, por conta de sua abstração e generalização, a compreensão da relação profunda que há na obra de Leopardi entre a teoria e a poesia, a interrogação filosófica e a forma poética (PRETE, 2019, p.175), impedindo a escuta dos textos do autor fora dessa chave crítica, reduzindo o pensamento em movimento a algo de estático, como, por exemplo, pensar que a partir de 1824 a concepção de natureza do autor automaticamente passa a ser só negativa, e antes era só positiva²⁴.

O didatismo da chave crítica pessimismo não ajuda a melhorar a leitura cindida da obra de Leopardi, dissociando poesia de filosofia, com a parte idílica e contemplativa como positiva, e a segunda, identificada com a produção em prosa do autor, negativa, improdutiva para o século do progresso. Esse tipo de avaliação da obra leopardiana é reforçado por um crítico importante como Benedetto Croce, que em 1922, no ensaio intitulado simplesmente *Giacomo Leopardi*, ataca não somente a prosa de Leopardi, como resultado de uma insanidade física e psicológica, como também, em seu objetivo idealístico de definir o que é ou não é poesia, classifica praticamente toda a obra poética de Leopardi como didascálica, e por conseguinte, não pertencente ao gênero lírico, sobrando praticamente só os idílios como poesia “verdadeira”; bem como ataca qualquer pretensão de classificar Leopardi como filólogo – pois não o pôde ser por conta da doença e da falta de método – ou como filósofo, pois escreve assistematicamente e nem sequer entende o que seja filosofia.

A posição crociana pode ser lida como uma reação aos estudos suscitados pela publicação do *Zibaldone*, que se voltaram para a ideia de um Leopardi teórico, filósofo ou filólogo, à qual o crítico como filósofo de cátedra fez questão de se opor, e acaba por ter fortuna, já que nos anos entre as duas grandes guerras são raros os estudos sobre o pensamento de Leopardi (TUCCILLO, 2001, p.215).

²⁴ Antônio Prete demonstra em *Della natura per frammenti*, no livro *Finitude e Infinito*, de 1998, com citações das três obras centrais de Leopardi - *Operette morale*, *Zibaldone* e *Canti* – como a ideia de natureza benigna ou mãe até 1824, e madrastra após essa data seja equivocada, já que ambas as considerações sobre a natureza aparecem antes ou depois desse marco, convivendo em retomadas, reavalições, dentro da ambivalência que os “conceitos” leopardianos assumem.

O crítico parece também polemizar com o grupo da Ronda, que propunha as *Operette Morali* como modelo de prosa. Em *La favola breve di Leopardi*, de 1920, a ideia de que “*capire Leopardi significa capire la tradizione e la modernità ad un tempo*” (BONI, 1967, p.16) orienta os escritores do grupo da revista Ronda à leitura das obras até então consideradas menores de Leopardi, as escritas em prosa, como *Operette* e o próprio *Zibaldone*, e contribuem para a leitura em chave poética de *Operette morali*, que estava sendo lida em chave filosófica ao longo de todo o século XIX, com exceção talvez do crítico Montani.

A defesa da prosa leopardiana pelos rondistas apresentava alguns extremismos, como a teorização da morte da poesia em versos, ou a consideração da criação dos ambientes fantásticos, mitológicos e antropomórficos em *Operette* como estratégia compositiva sem relação com o pensamento do autor, o que gera uma nova dissociação crítica, porém indicava um caminho poderoso da leitura de *Operette* no século XX, que a aproxima da prosa moderna:

E tuttavia è doveroso da parte nostra riconoscere che *La favola breve di Leopardi* esercitò un notevole fascino sulle nostre giovinezze. Cardarelli, per noi, veniva a riattualizzare energicamente il Leopardi delle *Operette* accostandolo ai prestigiosi esemplari del decadentismo europeo, ai poemetti in prosa di Baudelaire e di Mallarmé, e in un modo, alla fin dei fini, non ingiustificato. Leopardi non aveva forse voluto fare, col suo libro “*poesia in prosa, come si usa oggi*”, secondo la famosa lettera al padre? La reviviscenza dei poeti attraverso il tempo si nutre anche di questo genere di simbiosi. (SOLMI, 1972, p. 134)

Preconizar um modelo para a prosa italiana pode apresentar limitações, inclusive a ideia de imitação em termos de cópia é estranha à própria poética leopardiana. A posição de defesa da prosa de *Operette* aponta para a influência dessas na prosa de arte italiana. Apesar das limitações, marca uma posição em relação à prosa de *Operette morali*, apontando-lhe a influência na prosa de arte.

Diante da desvalorização da filosofia e da poesia leopardiana, o ano de 1947 é considerado como um momento de redirecionamento da crítica, com a publicação de *Leopardi progressivo*, de Cesare Luporini e *La nuova poetica leopardiana*, de Walter Binni. Os estudos partem de métodos diversos, ligados a formação dos dois críticos – o primeiro filósofo, o segundo, italianista – e como objeto enfocam também com mais ênfase obras específicas, o *Zibaldone* no trabalho de Luporini, os *Canti* no de Binni. Poucos anos mais adiante, em 1955, é publicada a primeira edição de *La filologia di Giacomo Leopardi*, de Sebastiano Timpanaro, trabalho no qual, através de diversos períodos da obra leopardiana, analisa o trabalho filológico de Leopardi enquanto tal, validando a importância dessa produção.

Esse momento crítico é fundamental pois de cada uma das diferentes perspectivas de análise, esses estudos redirecionam o foco para o texto leopardiano, a nova poética para as composições além dos idílios, o progressivo para o aspecto produtivo e não nulificante do pensamento leopardiano e a filologia como trabalho ininterrupto do autor, parte da obra maior e não mero acessório. Parecem completar o círculo interpretativo indicado por Giordani, do poeta, filósofo e

filólogo. O que acomuna essas leituras é:

L'immagine di Leopardi delineata dagli studiosi menzionati, che muovevano tuttavia da diversi poli d'interesse, è quella di un poeta non solo "idillico" ma anche capace di altri accenti più meditati e convinti, di uno scrittore neoilluminista e materialista in un'epoca prevalentemente romantica e spiritualistica; un Leopardi il cui pessimismo è decisamente interpretato in chiave storica, come ripudio dell'ottimismo e delle false certezze della cultura borghese dell'ottocento e come 'critica' del sistema di valori da essa espresso e connesso ad un più lungo e vasto processo di sviluppo economico e sociale che si protrae fino ai nostri giorni. (TUCCILLO, 2001, p.73)

A aproximação de Leopardi ao iluminismo e ao materialismo não é sem razão na medida em que o autor referencia autores dessas linhas de pensamento em seus escritos, e a ideia que faz uma crítica antecipada ao capitalismo é tentadora, já que interroga as bases da cultura burguesa – e por conseguinte a dificuldade em concordar com o Romantismo, na medida em que é produto dessa – porém definir o autor somente em termos morais e políticos é um risco, já que o seu assunto principal, além de ético, é estético.

E retorna o problema então de não separar as partes da obra leopardiana como estanques em si mesmas. Pouco citado como parte do momento de *svolta* da crítica, o *Saggio su Leopardi*, de 1944, de Giuseppe De Robertis, parte de uma leitura mais estruturalista do texto, e não se identifica necessariamente com o quanto dito sobre os três estudos anteriores, buscando manter a discussão ideológica o quanto possível distante da análise, porém apresenta uma articulação das diversas partes da obra leopardiana que busca integrar o sentido unitário dessa, indicando, por exemplo, as relações entre passagens do *Zibaldone*, de *Operette* e de *Canti*.

Com o passar do tempo, as críticas de Luporini e Binni principalmente, que "*hanno messo in opera modelli di lettura molto dinamici ed aperti*" (TUCCILLO, 2001, p.73), acabam por ser engessadas pelas leituras didáticas, que ao colar conceitos-chave sobre a obra de um autor, empobrecem os próprios instrumentos de análise, retificando a dissociação das diversas partes da obra leopardiana, o esquecimento do processo crítico ao longo do tempo na relação entre obra e seu contexto, e também o contato direto com o texto, que deixa de ser "escutado" como dito, mas é de antemão classificado sobre a alcunha de pessimismo e/ou de materialismo:

Il Prete insiste giustamente sul carattere aprioristico delle principali *svolte* della critica contemporanea, ad iniziare da quella del '47, da cui deriva proprio *l'opacità* di certe tesi: "Il *Leopardi progressivo* – egli scrive – fu considerato, a lato degli studi di Binni e di Timpanaro, portatore di una *svolta* negli studi leopardiani: contro la svalutazione operata da Croce nei confronti della filosofia leopardiana, era importante riproporre la forza di una grande esperienza teorica, l'inattualità corrosiva e persino sistematica di un pensiero. Ma come spesso accade, soprattutto per colpa delle riduzioni scolastiche, l'enfasi posta – da altri, non dagli autori – su quella svolta, finì col rimuovere i tanti singolari passaggi che, con segno e qualità diversi, c'erano stati nella storia di una lettura del Leopardi filosofo: da Giordani stesso a Gioberti, da Nietzsche a Gentile a Tilger a Rensi, ecc. Inoltre si protrasse l'igiene delle distinzioni tra Leopardi filosofo e Leopardi poeta: quando invece il

problema era quello di studiare le corrispondenze tra il pensiero della poesia e le forme ‘poetanti’ del pensiero, andando oltre le definizioni compatte e opache di pessimismo e materialismo (...). (TUCCILLO, 2001, p.85).

O problema da crítica leopardiana indicado por Ceserani em 1981 parece permanecer e a insistência de críticos como Prete nesse problema é muito importante para entender a riqueza dessa obra que não permite ser enquadrada em uma única linha ou chave-crítica, mas, como bom clássico, “*scrolla di dosso*” constantemente aquilo que a interpretação acredita ter resolvido. A assunção de uma perspectiva iluminista para a obra de Leopardi, por exemplo, reduz os pontos de contato do autor com as teorias românticas europeias, ou certos aspectos irracionalistas, que aparecem no *Zibaldone*, tema que vem sendo retomado por autores como D’Intino (2018, p.15). Em Leopardi “*tutto è settecento, ma un settecento rovesciato come dal di dentro...*” (SANSONE apud MARTI, 1980, p.394). Mais que defender uma posição, o autor parece estar constantemente colocando em debate as posições, de maneira transdisciplinar, em uma interrogação contínua.

Paralelamente a recepção crítica leopardiana, vai se definindo uma recepção crítica e criativa ao mesmo tempo, que indica a assimilação da obra na influência poética mais que na interpretação ou classificação que a explica:

Una idea quindi ininterrotta, e di volta in volta trascolorante secondo le varie situazioni e condizioni, può esser tracciata per questi decenni novecenteschi, dal Pascoli al Ungaretti e oltre, a indicare questo leopardismo militante e critico a un tempo. Non altrettanto crediamo della critica leopardiana, per dir così, ufficiale e insomma accademica e professorale. (MARTI, 1980, p.366-7)

A fortuna da recepção criativa leopardiana é mais fluída que a crítica acadêmica, e coloca sua obra como clássica – no sentido de ser retomada – independentemente das definições provisórias que chaves ou conceitos críticos podem colocar sobre ela. Há diálogo entre os dois tipos de recepção, mas a atualização poética que se faz de um texto indica sua permanência mais do que a avaliação crítica.

Claro que a recepção criativa é muito mais subjetiva e pode criar anacronias para a crítica, como pensarmos por exemplo que a influência de Leopardi sobre a obra de Ungaretti faria do primeiro um hermético *avantlittere*, quando que o que sobressai é um aspecto da obra leopardiana que dialoga melhor com determinado autor, dependendo de fatores tanto subjetivos como objetivos, a identificação individual e pessoal e a contingência da leitura de determinado momento histórico.

A presença leopardiana na recepção “crítica e militante ao mesmo tempo” dos poetas, tem como exemplo macroscópico Giovanni Pascoli, ainda no século XIX, e durante as primeiras décadas do século XX na figura de Giuseppe Ungaretti, que tem um confronto explícito com o autor, em várias intervenções e principalmente nas lições ministradas, inclusive na Universidade de São Paulo, nos anos em que foi professor no Brasil.

Entre muitos outros poetas que poderíamos citar como parte da recepção leopardiana,

Ungaretti pode ser oposto a Montale como representantes de duas correntes dessa assimilação:

Intorno a queste due dorsali, è possibile inoltre delineare due versanti poetici: da una parte la progressione **Petrarca-Leopardi, continuata da Ungaretti e Zanzotto**; dall'altra **la linea Dante-Leopardi, che si biforca invece con esiti differenti in Montale e Luzi**. Senza che questi accostamenti riducano l'individualità specifica di ciascun autore, simili versanti possono mettere in rilievo alcuni dei punti di svolta della poesia italiana, esemplificando due diverse modalità d'approccio all'eredità assai ingombrante di Leopardi, sempre caratterizzate da un ripensamento critico del nesso tradizione-inovazione. (D'INTINO, 2018, p.296, grifos nossos)

É interessante pensar que o autor possa ser uma referência em duas linhas diversas da tradição poética italiana, seja aquela mais purista representada por Petrarca, seja a plurilinguista representada por Dante, evidenciando uma multiplicidade em sua obra, que também permite uma multiplicidade de abordagens e aproximações por parte da recepção.

A comparação binária, embora possa ser um pouco esquemática, transmite bem a ideia de um Leopardi hermético da parte da linha *ungarettiana*, que apostaria na poesia pura do autor, com ênfase em um Leopardi lírico, poeta separado de outras discussões, o que se aproxima da posição aristocrática de Petrarca. Essa linha identifica aspectos linguísticos comuns a uma forma de fazer poesia dentro da tradição literária italiana à qual Leopardi se refaz, porém parece desconsiderar os questionamentos do próprio autor sobre Petrarca, como o tédio que sentiu ao ter que fazer sob encomenda uma edição de suas obras, ou mesmo a sátira que faz ao *petrarcheggiare* no *Dialogo della moda e della morte*.

Já a linha montaliana, fruto de uma angústia da influência e do estabelecimento da relação de Leopardi com autores estrangeiros como Baudelaire (D'INTINO, 2018, p.297), aproxima a poesia do primeiro da modernidade. Não sem razão, os ensaios de Mario Luzi em *Dante e Leopardi o della modernità* indicam o mesmo caminho, visando a atualidade e pluralidade da obra leopardiana e não sua redução à poesia pura. Neste trabalho interessa mais a linha Dante – Leopardi – Montale – Luzi, pois, como será visto no próximo capítulo, é a “linha de força” à qual Italo Calvino se filia.

No que tange à prosa leopardiana, o exemplo máximo de recepção criativa ainda no século XIX é o de Machado de Assis, que em 1881, quando a própria tradição literária italiana não parece estar muito interessada nas *Operette morali*, referencia o episódio da aparição da natureza no *Dialogo della Natura e di un Islandese* no capítulo do Delírio de Brás Cubas, quinto de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, além de demonstrar em suas cartas estar a par do debate europeu sobre o Leopardi pessimista próximo a Schopenhauer, ao dizer que também tem uma “corcundinha”, um peso a carregar sobre os ombros²⁵. Outro autor a enaltecer a prosa leopardiana é Nietzsche, que o chamará de o maior prosador do século.

²⁵ O primeiro crítico a indicar essa relação é Otto Maria Carpeaux, retomado por Alfredo Bosi em *História concisa da literatura brasileira*. O crítico tem uma relação profunda com a obra de Leopardi, tendo estudado o autor em sua tese de livre docência, de 1971 e o referenciando em muitos de seus ensaios críticos, como os de *O ser e o tempo da poesia*.

Dentro da tradição italiana, é no século XX que se percebe a recepção de sua prosa, na chamada ao modelo feita pela Ronda. São reunidos em *Quel libro senza uguale: le operette morali e il novecento italiano* os principais estudos sobre a descendência da obra, que incluem a influência em Michelstaedter, Pirandello, Saba, Svevo, Gadda, Landolfi, Manganelli, Bontempelli, Calvino, entre outros. Não a caso se escolhe como título a frase de um ensaio de Calvino, e motivo central desta tese é próprio o fato que, dos autores que talvez mais indicou a influência leopardiana - bastante angustiada, é verdade - não há no livro um trabalho de maior fôlego além da resenha que Prete escreveu quando da publicação de *Palomar*:

A proposito di classici, il libro che sta, non nominato, in un angolo della mente di Palomar, o dell'autore, o forse soltanto di me che leggo, sono le leopardiane *Operette morali*. Le *meditazioni* di Palomar sull'universo, alla ricerca di un passaggio che porti dalla geografia esteriore a quella interiore, alla ricerca di una tensione del pensiero il cui siano compresenti le minime percezioni e l'infinito, il pulsare delle vene e il nulla, la morte del singolo e la morte del mondo o dei mondi, possono essere lette come un commento (e dunque come una riattivazione fantastica) del *Cantico del gallo silvestre* e del *Frammento apocrifo di Stratone*. E l'osservazione del volo degli uccelli, l'ascolto della loro indecifrabile lingua (lingua angelica, o paradisiaca, o prima lingua) non rinviano al leopardiano *Elogio degli uccelli?* (...) Se poi si volessero forzare questi confronti verso lo schema, allora le bellissime pagine raccolte sotto il titolo *Luna di pomeriggio* potrebbero apparire come un omaggio alla luna leopardiana. (...) Il ritmo stesso della scrittura, il suo farsi contrappunto di una permanente scherma tra ironia e melancolia, tra pensieri che sono leggeri come nuvole e pensieri che dialogano col nulla, quel ritmo difficilmente sopporta la suddivisione in capitoletti: ad esso meglio si adatta la definizione di operetta morale o di *poème-en-prose*. (PRETE apud BELLUCI& CORTELLESSA, 2000, p.432-433)

A essa resenha Calvino responde com um carta: “...e sono molto contento perché è uno dei pochi articoli che sento veramente in sintonia col libro. Sono contento anche dei riferimenti leopardiani perché le *Operette Morali* sono il libro da cui deriva tutto quello che scrivo.” (CALVINO, 2000, p.1512). Resta saber se essa presença indicada pelo crítico e assumida pelo autor se verifica na obra.

CALVINO LENDO LEOPARDI

Neste capítulo como dito na introdução, lê-se os ensaios de Italo Calvino nos quais Giacomo Leopardi é citado diretamente. Uma pequena exceção é aberta à leitura de uma carta de Calvino, embora não se analise as cartas exaustivamente neste trabalho, o exemplo da carta de 1942 é fundamental para entender a recepção de Leopardi por Calvino como muito precoce, e traz o tema do Infinito, que se identifica como comum e essencial aos dois autores.

Outra variação do recorte definido para o capítulo foi a percepção, conforme a pesquisa se desenvolvia, de que alguns desses ensaios que citam diretamente Leopardi merecem destaque por estarem mais intimamente ligados à gênese de *Palomar*, no caso dos ensaios presentes em *Collezione di sabbia*, e ao *post scriptum* de *Palomar*, no caso do ensaios presente nas *Lezioni americane*, obra póstuma, conferências jamais proferidas, mas que se transmuta em um dos livros mais emblemáticos de Calvino pelo caráter que assume de testamento e *Ars poetica* do autor, e não parece banalidade a referência a Leopardi em três dos cinco ensaios que compõem o livro. O comentário a esses ensaios aparece então em 3.1. Binômio *Collezione di sabbia* e *Palomar* e, a segunda referência, ao longo de todo o capítulo 4.

O capítulo está dividido em três subtítulos que versam sobre: o começo da trajetória de Calvino, nos anos de 1940 a 1950, em 2.1. *Giacomo non lo sa*: a modernidade difícil, o acerto de contas com o romance; os anos sessenta até o meio setenta da década de 70 em 2.2. Ciência, filosofia e literatura: “*Lo scrivere mosso da una spinta conoscitiva...*”, que pode ser considerado o momento crucial do Calvino autocrítico, ao definir os seus modelos e enunciar a tríade que das áreas – ciência, filosofia e literatura - passam a Galileo, Leopardi e Ariosto, áreas e autores que se misturam, mas sempre se concretizando na literatura, e, por fim, é reafirmada a presença leopardiana nos anos setenta e oitenta com a passagem por alguns dos ensaios que retomam a discussão feita na introdução sobre os clássicos – sendo que o próprio ensaio *Perché leggere i classici* é desse período – mostrando a força do modelo que permanece em *Collezione di sabbia*, *Lezioni americane* e *Palomar*, em 2.3. Calvino e outros clássicos: a permanência da presença leopardiana.

2. 1. *Giacomo non lo sa*: o acerto de contas com o romance

Há garotos – eu – que sabem jogar um jogo tremendo: pensar no infinito. Assim Italo Calvino começa ESPAÇO, poema enviado como *strenna natalizia* ao amigo Eugênio Scalfari em uma carta de 19 de dezembro de 1942. Um indício: *pensar no infinito*. Da referência indireta o Calvino *dicianovenne* mostra a fonte na sequência do texto, mas aqui é a configuração arquitetônica da cidade, a casa é a sebe que impede a visão dos montes, e da espreguiçadeira que funciona como catapulta, o eu irá se afogar no bocejo azul do céu espantado e não naufragar docemente no mar²⁶:

Meglio se casa mia cancella i monti
e se la balaustra del piazzale
del mio giardino
vola sulla città.
Catapultato dalla sedia a sdraio
annegherò nello spavento azzurro
dello sbadiglio stupido del cielo.²⁷

A percepção da experiência de pensar o infinito é descrita como o precipitar-se lento – como se fosse possível cair de modo abrupto lentamente – entre distantes e impassíveis mundos, sensação de estar em todas as direções enquanto pesam as opacas eternidades de vazio, e a viagem no céu parece, acompanhada da queda brusca e lenta, o abismar-se em um todo sem limites – sem paredes – no qual a esperança de salvação está no fundo do precipício, onde é possível esfacelar-se em paz, esperança da viagem – vertigem - do infinito é a sensação da desintegração pacífica, sem eu, sem fora, sem dentro, sem espaço – e talvez sem tempo, sem antes nem depois: *essere nulla tra il nulla. Essere cose tra le cose.*

Precipitare lento tra lontani
impassibili mondi;
sentirmi avanti dietro sopra sotto
pesare opache eternità di vuoto;
ed all'inesorabile voragine
senza pareti
chiedere la salvezza di un fondo di burrone
per sfracellarmi in pace.

²⁶ A se notar que Calvino retoma o verbo *annegare*, em português “afogar”, que no idílio leopordiano é a ação vinculada a *immensità*: “*Così tra questa immensità s’annega il pensier mio*”, mas não o verbo *naufragare*: “*E il naufragar m’è dolce in questo mare.*”, vinculado à tensão entre o naufrágio e a leveza desse. Afogamento sem sequência de naufrágio doce na retomada do texto pode indicar que a experiência – que de Infinito passa a Espaço – do segundo autor carrega um elemento trágico maior que do original.

²⁷ É usado aqui o texto no original, consultado diretamente em *Lettere 1945-1985* de Italo Calvino, aos cuidados de Luca Baranelli. Tem-se presente também a tradução feita para o português por Andreia Guerrini e Tânia Maria Moyses - publicada no artigo *Calvino e o Infinito: variações sobre um tema de Leopardi*, presente na reunião de ensaio sobre Calvino em *Escrever também é outra coisa: ensaios sobre Italo Calvino*, de 2013 - que ajudou nos caminhos desse comentário, mas opta-se por trabalhar com o texto no original para garantir a leitura comparada em italiano e sem necessidade de considerações sobre o processo tradutório – como de resto foi feito com todas as citações neste trabalho.

O esforço mental do cérebro que se assusta diante das margens do nada a imaginar-se fora do espaço contrasta na releitura com o *cor che per poco non si spaura* no *Infinito* leopardiano: mesmo sabendo que em ambos os textos a experiência de pensar o infinito é toda mental, fruto da abstração, a passagem pelo coração (quase) assustado pode indicar primazia do sentido sobre o pensado, enquanto que a recepção da sensação na extensão ao extremo do cérebro, que se cansa a pensar o impensável, provoca o arregalar dos olhos para que as coisas entrem à força, todas juntas, sobrevalorizando a visão – como de resto o faz a cultura ocidental desde Platão - como sentido mais confiável na atribuição da compreensão, como se abrir os olhos pudesse conter a vertigem da escuta ou impedir o grito primal:

Poter tendere fino all'estremo
 il cervello che – pavidò – s'impenna
 sulle rive del nulla,
 riuscire – soltanto per un attimo -
 a immaginarmi fuori dello spazio!
 Poi correre: e spalancare gli occhi
 perché le cose entrino di forza
 tutt'e insieme;
 e urlare per riempire la vertigine
 delle mie orecchie.
 Ma sapere serbare
 in tutte le piccole cose
 (c'è chi le chiama "vita")
 un poco di quello sgomento.

Conseguir manter algo dessa experiência, do nada às coisas pequenas que alguns chamam de “*vida*”, conseguir trazer para o prosaico cotidiano a consternação de quem brincou o jogo do infinito, ressignificar a experiência sensitiva entre o eu e as coisas como parte da compreensão entre o eu e o nada, ou entre o eu e o eu... Tarefas difíceis diante das limitações cognitivas humanas, mas tarefas que se impõem para “*alguns garotos.*”

Uma pausa porque já se naufragou, já se afogou – os três asteriscos podem indicar isso²⁸ – e então o (ri)epílogo da viagem, a consideração sobre quem fecha o mundo ao redor – (quem seria?) - colocando obstáculos ao jogo, a dor de saber-se finito, de saber impensável o infinito, *ombros curvos sob o curvo espaço*: sufoquemos as necessidades de infinito – (em função do quê?):

Dopo viene chi chiude
 il mondo intorno
 e mette ostacoli
 impensabili al gioco.

²⁸ O asterisco é um sinal gráfico geralmente usado para indicar uma referência de rodapé em um texto, ou como caractere curinga na informática. Na poesia, tem-se que interpretar a marca gráfica – e também o silêncio e a palavra, o espaço escrito e o espaço em branco – como parte do significado do texto, como configuração do espaço desse poema com o título *ESPAÇO*.

Forse credeva di placare angoscie?
 Andiamocene, tristi e prigioneri,
 curve le spalle sotto il curvo spazio
 e soffochiamo i folli
 bisogni d'infinito.

Infinito como necessidade – ainda que louca - e não como desejo – movido pela vontade, ambos porém dentro da ideia de algo inalienável da condição humana. Nova pausa, outra pausa, talvez mais derrocada que a primeira, a pausa de alguém que estivesse *vencido como se soubesse a verdade (...) perplexo como quem pensou e achou e esqueceu*²⁹:

Giacomo non lo sa.
 Sull'ermo colle
 attende arcani brividi.
 (CALVINO, 2000, p.104-05)

Mas Giacomo não o sabe, em colina erma foca sua atenção em arrepios arcanos ou em misteriosas emoções ou revelações. Calvino parece acusá-lo de distância, de inconsciência do fechamento do espaço, obstaculizando, impossibilitando o jogo do infinito, pode ser uma referência direta a segunda guerra mundial, como também de abstração do dado histórico e do contexto social, aristocracia de Leopardi, observatório de Palomar, não olhar diretamente para a Medusa, mas através do espelho. Interessante pensar que Calvino também será acusado de distância, com ou sem *pathos*³⁰.

Talvez a experiência do *L'Infinito* seja mais legítima na medida em que a concepção dessa passa pelo contato dos sentidos – e da imaginação “*io nel pensier mi fingo*” – com elementos da Natureza, já o *ESPAÇO* tem como ponto de partida elementos da cidade e como ponto de chegada a retomada do contingente histórico, diferente da dissolução em uma imagem de infinito como o mar. As relações entre natureza, sociedade e pensamento são uma constante na reflexão dos dois autores, sendo a base para a leitura no Capítulo 4.

²⁹ A autora da pesquisa se permite fazer referências a outros poetas que parecem ressoar na leitura, ainda que essas referências possam ser consideradas subjetivas, o diálogo de Fernando Pessoa com Leopardi é referenciado pelo primeiro em *Canto a Leopardi*, e nos escritos do heterônimo Álvaro de Campos, aqui citado com versos de *Tabacaria*, tem-se bons exemplos de, digamos, o “*sollido nulla*” que se lê em outros autores como Italo Calvino. Sobre a presença de Leopardi na cultura de língua portuguesa, e especificamente em Fernando Pessoa, é de grande valor a edição (15), 1, 2018 da revista *Appunti Leopardiani*, disponível em <https://appuntileopardiani.cce.ufsc.br/edition15/>

³⁰ O texto *Il pathos della distanza*, de Cesare Segres, publicado em 1958 inaugura uma seara de leituras sobre Calvino que identifica o autor como parte daqueles que se distanciam da “realidade” na literatura ao usar a chave fantástica. O conceito tirado de Nietzsche – por sua vez outro leitor de Leopardi – indica uma benção e ao mesmo tempo maldição do intelectual, que se distancia e se eleva, mas sofre a constante inaptidão diante da realidade, já que por mais que se abstraia, essa sempre estará presente, concreta e materialmente. A ideia de Calvino ser um escritor “distante” com ou sem *pathos* foi sugerida pelo crítico Antonio Prete em troca de e-mails durante essa pesquisa, chegando a consideração de que o distanciamento em Leopardi e Calvino parte tanto de um decisão de poética, como de uma necessidade imposta pelo olhar crítico sobre algo, que necessita ser observado, examinado, reexaminado, e que o uso do fantástico e/ou dos recursos da imaginação, podem muitas vezes fazer algo ser entendido mais facilmente que a explicação realista – mesmo que esses autores recorram também ao expediente ensaístico para demonstrar com mais clareza aquilo que se insinua poeticamente. A esse tema da relação imaginação vs verdade se retorna constantemente neste trabalho.

Hipóteses à parte, de maneira muito particular aparece nesse poema a presença precoce da leitura e contato de Calvino com a obra de Leopardi, por meio da escrita em versos – forma de escrita que Calvino não leva para a sua obra pública ou publicada – e dentro de um processo (re)criativo – (re)creativo?³¹ - que indica a releitura, a reescrita e o início da angústia da influência como marca desse diálogo com seu clássico.

A alusão à Leopardi nas cartas juvenis de Calvino pode também ter um tom irônico, como o que aparece em outra carta ao amigo Eugênio Scalfari, datada de 22 de janeiro de 1943, escrita cerca de um mês depois da que apresenta o poema ESPAÇO: “*Come Leopardi e altri, ho preso a tenere uno ‘Zibaldone’ dei miei pensieri. Che bello. Dopo tre pagine l’ho piantato lì*” (CALVINO, 2000, p.109).

É possível objetar que as citações de Leopardi são incidentais, sendo um autor de referência na cultura literária italiana, que por si só não configuram uma relação de influência. A investigação da produção ensaística de Calvino, porém, mostra uma constância e insistência dessa presença, como se mesmo não dedicando nenhum escrito específico de sua produção crítica a Leopardi, não pudesse ignorar o autor.

O Italo Calvino jovem foi fascinado pelo cinema, queria ser escritor de peças de teatro e teve como primeira expressão criativa o desenho animado e o desenho em quadrinhos, os primeiros escritos foram breves contos nos quais se entrevê a forma das *Cosmicômicas*, além de compor algumas breves poesias de três ou quatro versos, e o seu autor “do momento” era Eugenio Montale, de acordo com a lembrança do amigo Eugênio Scalfari (BARANELLI, 2003, p.52). Em 1941 se inscreveu na faculdade de agronomia, perseguindo talvez a ideia de que deveria seguir o caminho científico traçado por sua família. A situação imposta pela Segunda Guerra lhe permitirá retrair essa rota, formando-se em Letras, na Universidade de Torino com uma tese sobre Joseph Conrad.

É a experiência *partigiana* durante a guerra inclusive que começa a fazer parte do fantástico calviniano (BARANELLI, 2003, p.63) que aparece no seu “romance” de estreia *Il sentiero dei nidi di ragno*, parte da seara neo-realista de escritas pós segunda guerra, que com o neo-realismo tem pouca ligação. Talvez tenha pouca ligação até mesmo com o romance, com a voz dissonante de Kim no capítulo X, que, como índice do ensaísmo dentro do romance, cria o estranhamento que a crítica reconhecerá em Calvino como “*hibridismo dos códigos narrativos*” (KLEIN, 2004, p.20), prenúncio e gênese da contaminação entre os gêneros como parte da poética do autor.

Fazer uma crítica da obra de Italo Calvino, sob qualquer aspecto, se apresenta como uma tarefa muito mais complicada do que pode parecer à primeira vista, ao pensá-lo com a imagem consolidada do escritor racional e cristalino.

A multiplicidade se apresenta como signo: estreia na literatura com um romance neo-realista

³¹ Se pergunta sobre a possibilidade de (re)creação pois a literatura enquanto jogo faz parte também da poética de Calvino, acentuadamente na lógica combinatória que passa a utilizar em suas obras a partir do contato com o OULIPO, e que se faz presente na estrutura tripartite de *Palomar*.

que não o é; compila fábulas e escreve obras realistas-fantásticas ou fantásticas-realistas na trilogia *dei nostri antenati* nos anos cinquenta, está a par das discussões da década de sessenta, entre estruturalistas e oulipianos e fenomenologistas e existencialistas, e trabalha com, reflete as possibilidades da escritura e a capacidade da arte combinatória; apresenta uma profunda reflexão filosófica nas obras publicadas na década de oitenta, nas quais a narrativa e suas possibilidades estruturais cedem espaço à busca de precisão através do exercício da descrição. E que dizer dos projetos sensistas e autobiográficos que restaram *sospesi nell'aria* por conta da sua morte inesperada em 1985?

Isso só para ficar em questões centrais que aparecem em suas obras, divididas um pouco esquematicamente em décadas. Italo Calvino é, no fim das contas, o autor do qual se diz: estou a ler o último livro de Italo Calvino, que não é igual aos outros, porque cada livro de Italo Calvino é irreconhecível como livro de Italo Calvino³². Seria o autor um emulador de narrativas possíveis na impossibilidade da escrita na pós-modernidade³³, há um elo propriamente entre impossibilidade e a busca pelo que (ainda) pode ser escrito?

Talvez a melhor definição do escritor em movimento que é Calvino seja a dada por Cesare Pavese, ainda na década de quarenta: *Lo scoiattolo della pena*, o esquilo hábil que se metamorfoseia, que se transmuta por meio da exigente pesquisa cognitiva, alguém que sabe que “*se è vero che i filosofi dopo aver interpretato il mondo devono cambiarlo, è altrettanto vero che se smettono per un momento d'interpretarlo non riescono a cambiare più nulla.*” (CALVINO, 1995, p.192).

Para a compreensão da parte ficcional ou de invenção da obra de Calvino, parece útil recorrer a sua produção paralela, que, se surge junto à primeira, é assumida bem depois: a ensaística. Nessa, o escritor parece nos mostrar o processo de sua produção, teorizando ora programas para a literatura, ora procedimentos que efetiva de fato em suas obras, mas, mais do que isso, podemos acompanhar na trajetória ensaística de Calvino um “*pensiero in movimento*” e focalizar melhor os porquês de sua constante mudança, e de suas escolhas de poética.

O escopo dessa parte do trabalho é mostrar como, por meio da leitura crítica de um dos seus clássicos, Calvino define pontos centrais em sua poética, tendo sempre o modelo leopardiano como referência, do qual se aproxima ou se distancia, mas não deixa de retornar, tentando por meio desse

³² A questão é metaliterarizada pelo próprio autor no início de *Se una notte d'inverno un viaggiatore*: “*Ti prepari a riconoscere l'inconfondibile accento dell'autore. No. Non lo riconosci affatto. Ma, a pensarci bene, chi ha mai detto che questo autore ha un accento inconfondibile? Anzi, si sa che è un autore che cambia molto da libro a libro. E proprio in questi cambiamenti si riconosce che è lui. Qui però sembra che non c'entri proprio niente con tutto il resto che ha scritto, almeno a quanto tu ricordi. È una delusione?*” (CALVINO, 2001, p.1659)

³³ Das vias possíveis diante da impossibilidade da escrita na pós-modernidade, a oposição mais comum é a feita entre Pasolini e Calvino, sendo que o segundo teria escolhido um caminho mais fácil para lidar com as dificuldades, ao fazer literatura em língua *standart* e assimilável comercialmente, e o segundo estaria na linha plurilinguista e experimental, como defendido em livros como *Per una letteratura impura: Pasolini contro Calvino* (BENEDETTI, 1998). Parece que a “pureza” da obra de Calvino diz respeito mais à escolha linguística não-dialetal do que à ausência de experimentalismo, que se dá na reescrita paródica dos clássicos ou dos “seus clássicos”. Sobre o tema, *Pasolini contro Calvino, per una letteratura impura*, de Benedetti, e a tese *Calvino e la riscrittura dei generi* (CIMADOR, 2008).

recorte chegar a uma melhor compreensão das multifaces calvinianas.

Calvino publica sua primeira coletânea de ensaios apenas em 1980. O que não significa que a produção ensaística do autor seja posterior a de obras de ficção, mas sim que a edição e publicação dessa vertente de sua obra demora mais tempo para maturar. O primeiro ensaio de *Una pietra sopra* é de 1955, *Il midollo del leone*, e o último *I livelli di realtà in letteratura*, de 1979. Sob o título de “assunto encerrado”, o autor reúne uma seleção das suas intervenções que constituem a imagem de um personagem-ensaísta que é tratado com distanciamento na introdução ao livro, e que de intelectual empenhado passa a uma interrogação crítica mais interna à literatura, dando relevo a um aspecto que era presente desde o início: “*il senso del complicato e del molteplice e del relativo e dello sfaccettato che determina un’attitudine di perplessità sistematica.*” (CALVINO, 1995, p.8)³⁴. É essa perplexidade sistemática que impulsiona os escritos de Italo Calvino constantemente. As primeiras citações leopardianas nos ensaios de Calvino fazem parte de um tema com o qual faz-se necessário um “acerto de contas”: o romance.

O ensaio *Mancata fortuna del romanzo italiano* é de 1953, e ficou inédito até ser publicado no livro organizado por Barengi. Foi colocado na parte do livro que recebe o título *Sul romanzo*, na qual os ensaios reunidos versam sobre o tema e compreendem um período cronológico entre os anos cinquenta e sessenta.

Ao discutir a ausência da tradição do romance italiano, Alessandro Manzoni é colocado como o “pai” desse gênero, e sem querer diminuir o valor de seu romance modelo, Calvino discute a partir de *I promessi sposi* os motivos para tal situação: “*...così alla progenie dei Promessi Sposi restò una sorta d'impaccio che derivava dal temperamento poco romanzesco del suo capostipite (...) Manzoni fu infatti uno speciale romanziere, privo del gusto dell'avventura, fu un moralista senza spinta all'autointrospezione...*” (CALVINO, 1995, p. 1507).

O elemento principal na colocação de Calvino é a ausência de aventura nos primórdios do romance italiano. A nota que explica esse ensaio, deixa clara, com palavras do próprio autor, que o juízo que ele tinha de Manzoni mudou com o tempo³⁵. Isso reaparece neste trabalho, em outro ensaio, de 1973, que discute especificamente o grande romance de Manzoni. Por outro lado, não nos interessa tanto a validade do argumento usado aqui por Calvino, mas sim a perspectiva que ele abre sobre uma discussão da literatura italiana e que é retomada ao longo de sua obra, como é possível ler nesse percurso por meio dos ensaios nos quais é citado Leopardi:

Ma in Italia, per scrivere romanzi (...) una tradizione occorreva rintracciarla sul piano della grande narrativa mondiale e sul piano di tutt'intera la letteratura italiana

³⁴ A propósito do “nós” e do “eu” que assumem o protagonismo ao logo da trajetória de *Una pietra sopra*, BARENGHI, 1995, p. XVIII-XIX. Considerações mais específicas sobre as duas obras ensaísticas editadas e publicadas por Calvino podem ser lidas em KLEIN, *Calvino ensaísta: o percurso crítico de Italo Calvino em Una pietra sopra e Collezione di sabbia*. Tese Doutorado, São Paulo, 2004.

³⁵ “*Inedito. Pubblicato nei Saggi, nella parte “Sul romanzo”. Risposta a un’inchiesta radiofonica della RAI, credo del 1953, che non fu mai trasmessa. Su Manzoni il giudizio che esprimevo a quel tempo ebbe tempo di cambiare.*” (CALVINO, 1995, p.1507).

(non d'un genere o d'una scuola), che il suo romanzesco l'ha fuori dai romanzi, sparso nei **primi novellieri e cronisti comici fino al Porta e al Belli, e dai sommi canzonieri fino al Leopardi**. (CALVINO, 1995, p.1508, grifos nossos)

Essa reflexão leva a uma aproximação do poeta de Recanati a Verga. Mas pode dizer mais ainda a longa citação que segue, que na edição dos ensaios está em nota, pois o próprio autor recortou o texto para não antecipar a ideia de “*Leopardi padre del romanzo*” que lhe tinha sido sugerida por Giulio Bollati³⁶, o qual pretendia escrever um ensaio sobre o tema. Calvino se pergunta que “pai” deveria ter tido o romance italiano e declara que deveria ser aquele que parece ser mais distante do gênero:

(...) In Leopardi erano vive infatti le **grandi componenti del romanzo moderno**, quelle che mancavano a Manzoni: la **tensione avventurosa** (quell'islandese che se ne va solo per le foreste dell'Africa, e quella notte tra i cadaveri nello studio di Federico Ruysch, e quell'altra sulla tolda di Colombo), **l'assidua ricerca psicologica introspettiva, il bisogno di dare nomi e volti di personaggi ai sentimenti e ai pensieri suoi e del secolo. E poi la lingua**: la via ch'egli indicò fu quella dei massimi effetti coi minimi mezzi, che è sempre stato il gran segreto della prosa narrativa.

Ma è soprattutto Leopardi il racchiudere nel giro d'un luogo noto, d'un paese, d'un ambiente, il senso del mondo. E qui il suo nome non tardò a dar frutto: alle voci, ai rumori etc” (CALVINO, 1995, p.1508, grifos nossos)

Novamente, aparece como elemento fundamental para o romance a aventura. A questão é para Calvino como escrever um romance, na Itália onde não se escrevem romances, se encontrando com a “*invenção da Itália moderna*”, ao retomar a contraposição Leopardi - Manzoni, propondo que o primeiro apresenta mais características do gênero.

Um outro elemento que é enunciado nesse ensaio, embora não seja o fio condutor, nos leva a outros dois ensaios. Um deles é o já citado *Il midollo del leone*, - que não é comentado aqui em detalhe, embora se trate de ensaio fundamental para a compreensão da poética calviniana, no enunciado do tutano necessário a nutrir a literatura - o outro é *Natura e Storia nel romanzo*, escrito para uma conferência em 1958, e é o segundo escolhido para compor a coletânea *Una pietra sopra*. A ideia que os liga é a que aparece quando, tentando descrever a fortuna do romance italiano, Calvino apresenta a questão de como o regionalismo atrapalha, pois: “*Non è un'opposizione di gusto che ci spinge a condannarlo, ma di principio. Il vero romanzo vive nella dimensione della storia, non della geografia...*” (CALVINO, 1995, p.1509). Aparece assim um novo elemento a ser levado em consideração na discussão sobre o romance: a História, que, como veremos, não ficará sozinha como palavra-chave para entender a poética calviniana.

A nota ao ensaio *Natura e storia nel romanzo*, também feita pelo próprio autor, permite

³⁶ Giulio Bollati (1924 – 1996) foi colega, na Einaudi, de Calvino, na qual trabalhou de 1949 a 1979 – e por alguns períodos esparsos até fundar a Bollati Boringhieri em 1987. O debate sobre “*Leopardi padre del romanzo*”, a que se refere Calvino se consolida nos escritos de Bollati em *L'invenzione dell'Italia moderna*, prefácio a *Crestomazia Prosa de Leopardi*, publicado pela primeira vez em 1968.

entrevier o quanto a discussão sobre o romance faz parte dessas primeiras reflexões de Calvino, e o quanto o autor procura enquadrar seu trabalho revendo a literatura da sua formação – que ele designa como fortemente ancorada na tradição do século XIX – e como se dá a passagem às discussões que preponderarão em suas reflexões nos anos sessenta. Parece haver um duplo motor para Calvino tratar do tema romance, que em parte se relaciona com a discussão da época – o papel do romance, a morte do autor – e em parte se coloca como uma necessidade mais pessoal e de definição de poética, uma vez que era necessário entender qual era o papel desse gênero que forma seu horizonte literário e que se apresenta como uma questão a ser resolvida para a literatura italiana.

Os elementos que agora estão em jogo no romance são enunciados com um exemplo de Guerra e Paz, de Tolstói:

C'è l'uomo con la sua coscienza di sè, della finitezza della sua vita, c'è la natura, come un simbolo di vita ultraindividuale che c'è stata e ci sarà dopo di noi, c'è la storia, il suo trascorrere, il suo cercare un senso, il suo essere intessuta delle nostre vite individuali nelle quali continuamente entra a far parte. (CALVINO, 1995, p.30)

Natureza, História e indivíduo são os elementos da épica moderna, que, de acordo com o autor, variam no modo de serem focados e considerados entre si, mas são os temas da literatura do século XIX e XX. O que será feito na sequência do ensaio é apresentar exemplos que confirmem essa colocação, e Calvino citará para tal diversos autores de seu horizonte de formação – entre os quais os clássicos russos - Tolstói, Dostoievski, Tchekhov, franceses - Balzac, Flaubert, Voltaire, e outros de língua inglesa, Conrad, Stevenson, Kipling, Hemingway, os italianos Nievo e Pavese.

O autor tem presente que o espírito moderno é algo que se projeta a partir do século XVIII, e com a via aberta com a discussão sobre o fato do homem moderno não conhecer mais Deuses, mas estar sozinho diante da história e da natureza, novamente citará Manzoni, para servir de exemplo daquilo que não pode servir como exemplo da épica moderna, uma vez que:

Avevamo detto or ora che questo rapporto dell'uomo con la natura e la storia è contraddistinto dal fatto d'essere libero, non ideologico, non come di colui che vede nel mondo un disegno preconstituito, trascendente o immanente che sia; **insomma dev'essere un rapporto d'interrogazione**. Non il cielo di Renzo Tramaglino dunque, ma quello del pastore errante nell'Asia; anche se Leopardi non può essere definito un epico, e non ha mai scritto un romanzo. Oppure il cielo di Cristoforo Colombo...” (CALVINO, 1995, p.33, grifos nossos)

Por mais paradoxal que possa parecer, novamente a reflexão de Calvino tende a nos apresentar o não-romancista como o que mais se aproxima do espírito do romance. A interrogação diante da natureza e da história que o indivíduo moderno precisa ter é novamente identificada pelo autor como característica leopardiana e não manzoniana. Essa relação de interrogação é também uma das formas da perplexidade sistemática enunciada no prefácio a *Una pietra sopra*.

Os motivos para tal se aproximam de uma escolha de poética muito ligada ao que o autor reconhece como influência, mas que não é arbitrária, uma vez que fundamentada em seu discurso, principalmente quando aproxima os exemplos italianos ao de literaturas de outros países. Percebe-se também, desde esse período, a tentativa de Calvino de traçar linhas na tradição literária italiana, como modo de compreender onde essa se encontra, para descobrir o que pode ser escrito agora – e que, como se verá na sequência, será enunciado explicitamente em um ensaio de dez anos depois, sempre mantendo a figura de Leopardi como um ponto chave nessa tradição.

Quanto mais a discussão se aproxima dos exemplos de autores pós-vanguardas do início do século XX, mais são enunciadas as ideias que estarão presentes no próximo ensaio escolhido para *Una pietra sopra*, intitulado *Il mare dell'oggettività*. Mas a ideia que parece ficar com mais força dos exemplos dados é a de Tchekhov, que não enuncia o que deve ser feito, mas “*si limita a sospirare o meglio registrare i sospiri degli uomini, con una scrittura lieve, in cui l'ironia non distrugge l'adesione.*” (CALVINO, 1995, p.38), e do qual podemos tirar uma lição de força, por que “*l'agnosticismo del piccolo Cechov, come una limpida lente che non ci nasconde nulla della negatività del mondo ma non ci persuade a sentircene vinti.*” (CALVINO, 1995, p.38-9). Lentes que não escondem a negatividade mas ajudam a filtrar o peso do mundo, ironia e imaginação a serviço da leveza.

A primeira publicação literária de Calvino é um romance, *Il sentiero dei nidi di ragno*, de 1947. A publicação seguinte será *Ultimo viene il corvo*, de 1949, que reúne contos escritos anteriormente. É interessante notar que o autor tinha uma preferência pela forma breve do conto, mas que inicia sua obra com um romance pela contingência, como se pode apreender da leitura de Francesca Serra:

Fu solo l'incitamento di Pavese a passare al romanzo che distolse il giovane scrittore dalla confortante preferenza per la forma breve: “io speravo di fare un librettino di raccontini, tutto bello pulito stringato, ma Pavese ha detto no, i racconti non si vendono, bisogna che fai il romanzo. Ora io la necessità di fare un romanzo non la sento: io scriverei racconti tutta la vita.”(SERRA, 2006, p.46)

Durante os anos cinquenta, como podemos ver nos dois ensaios citados, a discussão sobre o gênero romance é uma constante na obra do autor. Ao mesmo tempo, ele fazia suas investidas literárias, ora no que ficou caracterizado pela crítica como uma veia fantástica – a trilogia dos nossos antepassados, composta dos livros *Il visconte dimezzato* (1952); *Il barone rampante* (1957) e *Il cavaliere inesistente* (1959) – mas ao mesmo tempo apresentava histórias de cunho mais realista – a trilogia da nossa situação presente: *La formica argentina* (1952); *La speculazione edilizia* (1957) e *La nuvola di smog* (1958) – e ainda histórias sobre o passado imediato, como *L'entrata in guerra* (1954) e *I giovani del Po* (1957), que assim como muitos dos contos tem como tema a experiência da Segunda Guerra mundial.

Importante também notar que a discussão sobre a aventura, presente no primeiro ensaio, é realizada na trilogia dos nossos antepassados e no trabalho feito de recolhimento e reescrita de fábulas da tradição italiana – publicado em 1956, assim como o atrito com a Natureza e a História aparece seja quando as obras se voltam para o passado, seja quando versam sobre o presente.

Porém, o que o escritor parece levar desse período para os próximos é o trabalho apresentado na publicação de 1963, *Marcovaldo ovvero le stagione in città*, que reúne textos publicados ao longo dos anos cinquenta e sessenta, e que apresenta uma estrutura que permite que a forma breve se realize como um livro completo, através de um fio condutor que é o atrito com a natureza e a história, e traz em si a atitude interrogativa identificada com Leopardi, mas também a lição de força de Tchekhov, no mostrar a negatividade do mundo, mas sem se render ao labirinto.

2. 2. Literatura, Filosofia e Ciência

Na década de sessenta, novos termos são colocados em relação com a literatura nas reflexões calvinianas. O ensaio *Filosofia e letteratura*, de 1967, como muitos de Calvino, é resultado de uma contribuição feita sobre um tema predeterminado, o da relação entre a literatura e as outras duas áreas do conhecimento. Nas palavras do próprio autor: “*A Calvino era stato chiesto di scrivere su letteratura e filosofia, ma lo scrittore ha aggirato il tema facendo del suo articolo una specie di poetica e di mappa delle sue predilezioni fantastiche.*” (CALVINO, 1995, p.188).

O autor delinea a oposição entre as duas disciplinas, mostrando a dicotomia entre a razão – por meio da imagem do tabuleiro de xadrez – e a imaginação, mas as duas possuem o mesmo material para trabalho: as palavras. A ideia apresentada a partir dessa dicotomia é a de que a relação da literatura com a filosofia se dá sempre no âmbito da comédia, da ironia e do humor, da primeira manifestação em Aristófanes aos *contes philosophiques*, construída por meio da imaginação literária que brinca com ou questiona a lógica da razão. Os exemplos dados para ilustrar a questão se bifurcam em dois: a ironia lúcida e as obsessões do inconsciente:

La vera contestazione della filosofia è nell'ironia lucida, nelle sofferenze della ragione (noi italiani pensiamo subito ai dialoghi di Leopardi), nella trasparenza dell'intelligenza (i francesi pensano subito a Monsieur Teste) oppure nell'evocare i fantasmi che continuano a *hanter* le nostre case illuminate?” (CALVINO, 1995, p.194)

As duas linhas fantásticas serão retomadas por Calvino em ensaios da década de 80, quando se voltará novamente para o tema, e serão comentados no próximo subcapítulo. A filosofia é apresentada como dominante entre os escritores contemporâneos ao autor, mas é uma filosofia voltada para o próprio ato de escrever. Nesse ponto acompanhamos um movimento no texto, que pode ser encontrado em outros de Calvino, que é a hesitação diante do discurso que está apresentando: ele questiona se, agora que a literatura assumiu ares de ciência autossuficiente, e usa os recursos da filosofia, é possível tratar a oposição entre as duas disciplinas?

É aqui que surge o terceiro elemento dessa conversa: a ciência, que também “*...costruisce modelli del mondo continuamente messi in crisi, alterna metodo induttivo e deduttivo, e deve sempre stare attenta e non scambiare per leggi obiettive le proprie convenzioni linguistiche.*” (CALVINO, 1995, p.193). A proposta apresentada é a de que a literatura deve ter um diálogo com a ciência e a filosofia, através da leveza da imaginação, como nas obras Dom Quixote e Hamlet, que “*...annunciarono un nuovo rapporto tra la leggerezza fantomatica delle idee e la pesantezza del mondo.*” (CALVINO, 1995, p.196).

A imaginação como forma de trazer leveza ao peso do mundo, a imaginação contraposta à razão, poderiam bem ser termos de reflexões leopardianas no *Zibaldone*, como são também os termos das reflexões propostas por Calvino em *Lezioni americane*.

A propósito de leveza, o ensaio *Il rapporto con la luna* pode nos dar mais pistas para seguir. Publicado inicialmente no *Corriere della Sera*, em 1967, em uma seção intitulada *linha diretta*, que publicava troca de cartas entre escritores, foi depois recolhido na coletânea *Una pietra sopra*. A questão que é apresentada por Anna Maria Ortese, de acordo com o que se pode inferir do trecho de seu texto reportado na nota inicial, está ligada à corrida espacial, tema marcante da guerra fria.

A visão apresentada pela autora é diversa da de Calvino. Se a primeira vê no “espaço (cósmico) conquistado” a perda de um lugar para onde olhar e encontrar um “equilíbrio interior”, Calvino acredita que essa sensação diante do cosmo parece de “instrumentalização e comodidade”. O motivo para tal, não se dá por conta de uma concordância do autor em relação à prática dos dois blocos político-ideológicos em disputa, mas sim por acreditar que diante da imensidade cósmica, deveríamos manter a interrogação, a perplexidade sistemática:

Quel che m'interessa invece è tutto ciò che è appropriazione vera dello spazio e degli oggetti celesti, cioè conoscenza: uscita dal nostro quadro limitato e certamente ingannevole, definizione d'un rapporto tra noi e l'universo extraumano. La luna, fin dall'antichità, ha significato per gli uomini questo desiderio, e la devozione lunare dei poeti così si spiega. Ma la luna dei poeti ha qualcosa a che vedere con le immagini lattiginose e bucherellate che i razzi trasmettono? Forse non ancora; ma il fatto che siamo obbligati a ripensare la luna in un modo nuovo ci porterà a ripensare in un modo nuovo tante cose.” (CALVINO, 1995, p.227)

A discussão segue o fio do ensaio anterior: para tratar de um tema de uma área mais científica, Calvino recorre aos poetas, por ver no trabalho deles a busca cognitiva que no fim das contas é a busca também da ciência: “*Questo qualcosa che l'uomo acquista riguarda non solo le conoscenze specializzate degli scienziati ma anche il posto che queste cose hanno nell'immaginazione e nel linguaggio di tutti: e qui entriamo nei territori che la letteratura esplora e coltiva.*” (CALVINO, 1995, p.227). A diferença se dará no modo como cada uma das áreas aborda o mesmo tema.

Não poderia ser mais sugestivo que o alvo da corrida espacial fosse à época especificamente nosso satélite, a lua, que permite que Calvino use o exemplo de um grande cientista-literato, que é Galileo Galilei, logo, um escritor que tem profundo conhecimento do que é em termos físicos a lua, mas que, para tratar dela, faz poética sua linguagem:

Il più grande scrittore della letteratura italiana d'ogni secolo, Galileo, appena si mette a parlare della luna innalza la sua prosa **a un grado di precisione ed evidenza ed insieme di rarefazione lirica** prodigiose. E la lingua di Galileo fu uno dei modelli di lingua di Leopardi, gran poeta lunare...” (CALVINO, 1995, p.228, grifos nossos)

A proposição de Galileo e Leopardi “lunares” teve que ser retomada por Calvino em outro ensaio, o *Due interviste su scienza e letteratura*, por conta da pequena polêmica causada pela afirmação que Galileu seria o maior escritor italiano de todos os tempos. O ensaio é composto, como mostra o título, por duas entrevistas de temas afins, ambas de 1968, e foi recolhido também em *Una pietra sopra*, colocado por Calvino logo na sequência do ensaio comentado anteriormente.

Na resposta à primeira pergunta, que é justamente como o escritor vê a relação entre ciência e literatura, Calvino nos aponta os dois pólos de discussão na década de sessenta pelos quais se sente atraído, e que são também influências declaradas em seu trabalho, o de Barthes e do grupo *Tel Quel*, que se colocam como “inimigos da ciência, mas que pensam e falam com fria exatidão científica”; e o Oulipo, “amigos da ciência, que pensam e falam por meio de cambalhotas da linguagem e do pensamento”. A contradição basta a mostrar como Calvino, mesmo diante de suas preferências, não assume para si a filiação a uma delas.

Parece mais interessante para o autor assimilar as discussões culturais e literárias que acontecem ao seu redor, mas continuar a sua própria perspectiva de busca. E na segunda pergunta, pede-se que explique por que Galileo seria o “maior escritor italiano”, dando a oportunidade para Calvino traçar com mais clareza sua ideia de “linha de força” dentro da tradição literária italiana:

Leopardi nello *Zibaldone* ammira la prosa di Galileo per la precisione e l'eleganza congiunte. E basta vedere la scelta di passi di Galileo che Leopardi fa nella sua *Crestomazia della prosa italiana*, per comprendere quanto la lingua leopardiana – anche del Leopardi poeta – deve a Galileo. (...) Leggendo Galileo mi piace cercare i passi in cui parla della Luna: è la prima volta che la Luna diventa per gli uomini un oggetto reale, che viene descritta minutamente come cosa tangibile, eppure appena la Luna compare, nel linguaggio di Galileo si sente una specie di rarefazione, di levitazione: ci s'innalza in un'incantata sospensione. Non per niente Galileo ammirò e postillò quel poeta cosmico e lunare che fu Ariosto. (...) **Tanto che possiamo segnare una linea Ariosto-Galileo-Leopardi come una delle più importanti linee di forza della nostra letteratura.** (CALVINO, 1995, p.230, grifos nossos)

Ao argumentar porque Galileu pode ser considerado um literato, Calvino se filia às escolhas de Leopardi na *Crestomazia* e faz referência ao *Zibaldone*, se filiando também à identificação de uma “linha de força” da literatura italiana que é uma das enunciadas por Leopardi, ao tratar de clássicos e de sua preferência pela filosofia antiga, que identifica como referência para os autores italianos *Da Dante a Galileo*:

Alla p.1318. capoverso 1. Si può osservare che la lingua italiana ha coltivata **l'antica filosofia**, ed abbonda di scrittori (anche **classici**) che la trattino o exprofesso o incidentalmente e per solo uso, più di qualunque altra lingua moderna. **Le cagioni son queste. La detta filosofia col progresso delle scienze si spense. Non vale dunque che altre lingue moderne possano avere avuti più filosofi e più scrittori ancora dell'italiana.** Bisogna vedere in qual tempo. Ora tutte le lingue moderne sono state applicate alla letteratura ec. **assai più tardi dell'italiana.** Quindi pochissimo hanno potuto dar opera all'antica filosofia. **Laddove l'italiana dal 300 al 600, da Dante a Galileo, vale a dire dal risorgimento degli studi, alla rinnovazione della filosofia, coltivò sempre la filosofia antica, si arricchì delle sue voci ec. ec.** (Zib. 1402)

A reflexão de Calvino vai no sentido de identificar uma “linha de força” na literatura italiana propriamente no que ela tem de abertura ao diálogo com outras áreas, na capacidade, antes enunciada, da imaginação literária de trabalhar com o dado concreto da realidade. Veja-se mais um longo trecho do ensaio, pelo interesse que possuí na definição de poética do autor, e pelo eco com a citação do *Zibaldone*:

(...) Quel che posso dire è che nella direzione in cui lavoro adesso, trovo maggior nutrimento in Galileo, come precisione di linguaggio, come immaginazione scientifico-poetica, come costruzione di congetture. Ma Galileo – dice Cassola – era scienziato, non scrittore. Questo argomento mi pare facilmente smontabile: allo stesso modo anche Dante, in un diverso orizzonte culturale, faceva opera enciclopedica e cosmologica, anche Dante cercava attraverso la parola letteraria di costruire un'immagine dell'universo. Questa è una vocazione della letteratura italiana che passa **da Dante a Galileo**: l'opera letteraria come mappa del mondo e dello scibile, lo scrivere mosso da una spinta conoscitiva che è ora teologica ora speculativa ora stregonesca ora enciclopedica ora di filosofia naturale ora di osservazione trasfigurante e visionaria. È una vocazione che esiste in tutte le letterature europee ma che nella letteratura italiana è stata direi dominante sotto le più varie forme, e ne fa una letteratura così diversa dalle altre, così difficile, ma anche così insostituibile. Questa vena negli ultimi secoli è diventata così sporadica, e da allora certo la letteratura italiana ha visto diminuire la sua importanza: oggi forse è venuto il momento di riprenderla. Devo dire che negli ultimi tempi – forse per il tipo di cosa che mi sono messo a scrivere – la letteratura italiana è diventata per me più indispensabile di quanto non fosse prima; in certi momenti ho la sensazione che la via che sto seguendo mi riporti nel vero alveo dimenticato della tradizione italiana.(CALVINO, p. 231-33, grifos nossos)

A direção na qual Calvino trabalhava no momento pode ser vista nas obras *Le cosmicomiche* (1965) e *Ti con zero* (1967). Na primeira, é sempre um enunciado científico, como uma espécie de epígrafe, a ser o ponto de partida para a criação das narrativas. Na segunda, é o rigor matemático da estrutura que as impulsiona. Em ambas, o autor está estabelecendo uma relação entre ciência e literatura, em ambas, textos breves se apresentam dentro da estrutura de um livro completo, o que vai afirmando o distanciamento de Calvino das estruturas do romance e sua aproximação com o que ele julga ser a “verdadeira veia esquecida” na tradição literária italiana de escrita em prosa.

Parece oportuno ressaltar, ainda nesse texto, seu final, que aponta o profundo rigor com o qual Calvino identifica o trabalho literário, que deveria tomar também como exemplo da ciência a “*paziente modestia di considerare ogni risultato come facente parte di una serie forse infinita d'approssimazioni.*” (CALVINO, 1995, p.237), a qual o autor se filia, continuando seu exercício de perplexidade sistemática que o leva a buscar novas formas de experiência literária.

Seguindo a cronologia, lê-se um ensaio de Calvino de 1973, que, como enunciado no comentário ao primeiro ensaio apresentado neste capítulo, revê a leitura do autor sobre a obra de Manzoni. O texto, *I promessi sposi: il romanzo dei rapporti di forza*, é resultado de uma apresentação feita em um Congresso Manzoni, e foi depois recolhido em *Una pietra sopra*.

Em relação ao ensaio de 1953, é possível perceber como a leitura de Calvino se complexifica. Ele identifica agora no romance de Manzoni elementos como a discussão sobre o processo de escritura e o poder que a palavra escrita tem na sociedade, bem como uma estrutura geométrica baseada em um triângulo de poder entre Igreja boa e ruim e Estado como poder social, aproximando-a da forma da fábula, chegando a afirmar que se poderia até mesmo substituir os temas dentro dessa estrutura e se poderia obter um romance de inspiração gótica. Esses elementos que o autor pode agora ler na obra manzoniana são novos elementos para os quais dirige sua atenção, as reflexões sobre a escritura e as questões estruturais da narrativa.

O ponto que nos interessa diz respeito, além da releitura de Calvino sobre a estrutura desse romance, também a uma releitura do seu conteúdo. As relações de força, que na segunda parte do texto são identificadas por Calvino como relações entre três poderes constituídos pelos homens – mesmo a igreja tendo seu caráter divino, o que entra em jogo são interdições impostas pela organização institucional – passam na terceira parte do texto a se identificar com a história humana – mal governo, guerra -; a natureza abandonada por Deus – a carestia; e a justiça divina terrível – a peste. Assim:

Le vere forze in gioco del romanzo si rivelano essere cataclismi naturali e storici di lenta incubazione e conflagrazione improvvisa, che sconvolgono il piccolo gioco dei rapporti di potere.” (...) “È una natura abbandonata da Dio, quella che Manzoni rappresenta; altro che provvidenzialismo! (CALVINO, 1995, p.338)

A crítica de Manzoni estaria voltada para a vontade dos homens que tentam impedir a Natureza, identificada pelo autor como força de Deus, para o quanto é ilusória a ideia de que os homens podem se opor às forças em ato da história e da natureza. A partir dessas considerações é que o autor apresenta uma nova aproximação entre Manzoni e Leopardi, como dois autores que buscam um modo de se colocar diante da profunda crise instaurada em uma Europa pós-revolução

francesa, que vislumbrou a possibilidade iluminista, mas que se defronta durante o século XIX com a Restauração:

...le ragioni della scienza, anche qui, sono anche le ragioni d'una nozione dell'incommensurabilità di Dio, d'una religiosità che nel suo nocciolo profondo non è più ottimista dell'ateismo di Leopardi.

Alla crisi della cultura settecentesca, questi due poeti ancora così imbevuti di Settecento reagiscono, sui due opposti versanti ideali, in un modo in cui oggi possiamo riconoscere gli aspetti paralleli e non solo quelli contrastanti su cui si polarizzarono le scelte morali e stilistiche della nostra giovinezza: più drastico Leopardi nel rifiutare quanto la fede nel progresso umano e nella bontà della natura aveva di facile illusione; più contraddittorio e cauto Manzoni nel rifiutare una religiosità consolatoria, dissimulatrice della spietatezza del mondo. Per entrambi, solo partendo da un'esatta cognizione delle forze contro cui deve scontrarsi, l'azione umana ha un senso. (CALVINO, 1995, p.341)

A reavaliação da obra de Manzoni feita nesse ensaio também dialoga com as reflexões de Giulio Bollati em *Invenzione dell'Italia moderna*, já que Manzoni ao escrever o romance histórico negaria a possibilidade de escrever o mesmo: “*Os dois – Leopardi e Manzoni - se aproximam nessa antropologia negativa*” (BOLLATTI, 2014, p. XVI), indicando um possível conflito não resolvido – ou insolúvel? - do intelectual moderno diante da política e da história.

A comparação dos dois ensaios serve como exemplo do progressivo desenvolvimento do pensamento calviniano, que passa a analisar a literatura - o mundo? - não somente a partir das escolhas morais e estilísticas da sua juventude, mas com uma complexidade que verifica a parte com a qual mais se identifica em relação ao que poderia ser o seu oposto, percebendo que talvez não seja uma simples oposição binária, mas um sem fim de possibilidades de abordagem, o que não caracteriza um relativismo moral, mas uma tentativa de compreensão que leve as hipóteses e conjecturas às últimas consequências.

E ainda que o nome de Leopardi possa parecer citado quase que incidentalmente, como um lugar-comum de comparação quando se trata da literatura italiana do século XIX, exemplifica o quanto, na complexificação e maturidade do escritor, alguns modelos e escolhas juvenis persistem, só que em um processo de leitura cada vez mais multifacetado.

2.3. Calvino lendo os clássicos

A força da obra de Leopardi como modelo para Calvino continua se impondo nos ensaios comentados na sequência. De acordo com Barengi, é notória a falta de um ensaio que trate especificamente de Leopardi, uma vez que é provavelmente uma das influências – entre as muitas de Calvino – mais assumidas. Mas pode-se ler essa ausência como algo que, não conscientemente proposital, apresenta o comentário de sua obra sempre em relação a um tema – o romance, o fantástico, a tradição italiana – ou a um autor, como visto com Manzoni – o que mantém a força do modelo, sempre tomado como termo de comparação.

No ensaio *Eugenio Montale, Forse un mattino andando*, produzido para as Leituras Montalianas por ocasião do 80º aniversário do poeta, em 1977, e publicado antecipadamente em 1976 no *Corriere della Sera*, Calvino, para tratar da poesia – do qual o ensaio toma o título – de Montale inevitavelmente a aproxima da obra de Leopardi: “È la determinatezza del medio che sbocca nel senso del nulla (mentre in Leopardi è l'indeterminatezza che raggiunge lo stesso effetto).” (CALVINO, 1995, p.1181).

Ao aproximar para distanciar os dois poetas, o autor mostra como por meio de procedimentos diversos se pode atingir um mesmo efeito. Determinado e indeterminado podem levar à percepção do nada, e esse procedimento não é estranho à poética de Calvino. A análise se baseia em ecos autobiográficos que a memória do autor tem do poema, fio condutor que permitirá que o ensaio adquira uma forma reflexiva que tem como ponto de partida o texto de Montale, mas que propicia outras reflexões para Calvino. Há um texto que pode ser lido na parte *L'officina di Palomar*, no terceiro volume de *Romanzi e Racconti*, chamado *Dietro il retrovisore*, que possui uma linha de raciocínio muito próxima da que é apresentada nesse ensaio. O texto é datado na documentação de Calvino com uma versão reescrita em 1983. Não há nenhuma indicação de quando teria sido feita a primeira versão, mesmo que a afinidade temática reporte a esse ensaio de 1976. (CALVINO, 2001, p.1346).

Como mostra a indicação bibliográfica, esse texto não chegou a compor a obra *Palomar*. Uma das razões para tal pode ser encontrada no ensaio que se lê, pois o tema do *Hide-behind*, que retorna em *Dietro il retrovisore*, é sugerido aqui por uma associação feita com outro influenciador de Calvino: Jorge Luis Borges. A restrição que Calvino se impôs na compilação de *Palomar* é que as experiências descritas deveriam sempre partir de um contato direto com o objeto do “mundo não-escrito”, logo, a imagem da qual esse texto parte, seria, de antemão, um objeto do mundo escrito.

Mas esse elemento leva a uma outra consideração: os caminhos para os quais as reflexões de Calvino se orientam durante a década de setenta e oitenta, muito marcados pela fenomenologia,

tem como ponto de partida diversos autores-modelo, dos quais o autor assimila uma abordagem do mundo, mas se distancia no desenvolvimento de sua própria reflexão, como se dá com a verdadeira influência de um autor sobre outro, atualizada no tempo histórico e na capacidade subjetiva do influenciado, jamais uma mera cópia ou imitação.

Por afinidade temática, é descumprida a restrição até aqui seguida de comentar os ensaios de Calvino que citam Leopardi em ordem cronológica, e passaremos ao ensaio *Lo scoglio de Montale*, publicado em *La Repubblica*, 1981.

Montale é apresentado como o poeta da exatidão – assim como Leopardi o será mais à frente, nas *Lezioni* – mas o termo de comparação aqui se aproxima do tema de uma tradição que está sendo seguida, uma linha que se poderia chamar pessimista, que está sendo atualizada pelo autor de *Ossi di seppia*, com o momento histórico e os recursos que possui:

Non c'è messaggio di consolazione o d'incoraggiamento in Montale se non si accetta la consapevolezza dell'universo inospite e avaro: **è su questa via ardua che il suo discorso continua quello di Leopardi, anche se le loro voci suonano quanto mai diverse.** Così come, confrontato con quello di Leopardi, l'ateismo di Montale è più problematico, percorso da tentazioni continue d'un soprannaturale subito corrosivo dallo scetticismo di fondo. **Se Leopardi dissolve le consolazioni della filosofia dei Lumi, le proposte di consolazioni che vengono offerte a Montale sono quelle degli irrazionalismi contemporanei che egli via via valuta e lascia cadere con una scrollata di spalle, riducendo sempre la superficie della roccia su cui poggiamo i suoi piedi, lo scoglio cui s'attaca la sua ostinazione di naufrago.** (CALVINO, 1995, p.1193, grifos nossos.)

Ao retomar a comparação Leopardi – Montale, e considerar que o primeiro “dissolve as consolações da filosofia das luzes” e o segundo encontra como consolação “os irracionalismos contemporâneos” que não aceita, mas os faz cair com um “dar de ombros” – como fazem os clássicos com os discursos sobre si – fazendo com que o espaço concreto no qual se pisa seja sempre menor – da *pietra a sabbia* – o naufrago é Montale ou o próprio Calvino? E quanto do doce naufrágio do *L'Infinito* pode restar a esse naufrago do século XX?

O ensaio *In memoria di Sergio Solmi*, de 1981, como se vê pelo título, foi escrito depois da morte do escritor e crítico, como uma espécie de homenagem. Há alguns ecos biográficos da relação que Calvino tinha com o escritor, mas apresentados em função de expor a produção de Solmi antes de sua morte. É notório que Calvino indique a ideia de Solmi de elaborar uma antologia de ficção científica, que seria o equivalente atual aos poemas de cavalaria medievais, já que o tema do fantástico está presente desde o início da reflexão calviniana, e retornará nos ensaios que comentaremos adiante. E é por conta dos estudos de Solmi que o nome de Leopardi aparece:

Questo modello di pensiero-poesia che Solmi costantemente persegue trova la sua applicazione più piena negli studi su Leopardi (...) Solmi centra di Leopardi il nodo della 'vaghezza' sensibile del verso in contrasto col principio della precisione filologica e intellettuale. L'attualità del poeta di Recanati viene espressa da Solmi anche nella poesia *A Giacomo Leopardi*, una delle poche in cui Solmi si lascia andare (leopardianamente) al sarcasmo verso 'i nuovi credenti' e 'novelli romantici' d'oggi 'zelatori e interpreti, di nostra era meccanica' (CALVINO, 1995, p.1255)

Novamente Calvino está indicando, através do comentário da obra de outro autor, a atualidade de Leopardi, filiando-os e filiando-se nessa corrente que retoma o clássico.

É agora outro clássico de Calvino, Stendhal a servir como termo de comparação. No ensaio *La conoscenza pulviscolare in Stendhal*, de 1980, a obra em foco é *De l'amour*, que mostra um Stendhal, de acordo com Calvino, polígrafo e diletante, que não se encaixa nem com os métodos da filosofia, nem com a energia de “linhas contínuas” que anima o romance, uma espécie de escritor-ensaísta: “...la realtà di cui Stendhal vuol fondare la conoscenza è puntiforme, discontinua, instabile, un pulviscolo di fenomeni non omogenei, isolati gli uni dagli altri, suddivisibili a loro volta in fenomeni ancor più minuti.” (CALVINO, 1995, p. 943).

Essa definição para a obra de Stendhal se apresenta em diálogo com as definições que Calvino apresenta durante os anos setenta e oitenta para a apreensão da realidade, e será praticada pelo autor, por assim dizer, em suas obras *Collezione di sabbia* e *Palomar*, nas quais a hibridização entre a produção ensaísta e ficcionista se torna intensa.

Na observação dos fenômenos, o discurso de Stendhal se organiza em torno de uma ideia fundamental, que é a cristalização, que equivaleria ao momento no qual uma sensação deixa de estar acontecendo para ficar extática e assumir uma forma única, o que seria negativo, já que: “l'anima si sazia di tutto quello che è uniforme, anche della felicità perfetta”(CALVINO, 1995, p.944).

Esse breve resumo da obra de Stendhal já nos dá alguns ecos da leopardiana *teoria del piacere*, mas é o próprio Calvino a apontar os termos da comparação: o capítulo do livro que se chama *Des fiasco*, que é a história de uma 'brochada', é inserido por Stendhal no livro através de um ensaio de Montaigne sobre o mesmo tema, mas, enquanto para o segundo a situação serve de reflexão geral sobre os efeitos físicos da imaginação e as partes do corpo que não obedecem a vontade mental, para o primeiro, que subdivide e não generaliza, processos psicológicos, amor próprio e sublimação entram em jogo, fazendo com que o momento de intimidade, tão desejado, se torne o momento ruim, negativo: “È partendo di qui che potremmo immaginare un dialogo tra Stendhal e Leopardi, un dialogo leopardiano in cui Leopardi esorterebbe Stendhal a trarre delle esperienze vissute le conclusioni più amare sulla natura.” (CALVINO, 1995, p.948).

Mas Calvino aproxima os dois autores para distanciá-los, declarando que esse diálogo jamais aconteceria, uma vez que Stendhal segue uma via diversa da de Leopardi: “...*la sua strada di chi non vuol perdere nulla né dei piaceri né dei dolori perché la varietà inesauribile di situazione che ne derivano basta a dare interesse alla vita*”. (CALVINO, 1995, p.948).

Se seguimos na leitura do ensaio, veremos que as explicações que Calvino dá para a obra de Stendhal se aproximam muito de concepções que utiliza em suas obras do mesmo período, o que poderia ser um indício de que Calvino assume e se distancia de seu modelo e termo de comparação, que é Leopardi, e assume afinidades com outros autores, bem como mantém acesa a discussão sobre os diversos modos de se chegar a um mesmo tema, sobre os caminhos que se bifurcam nas leituras de cada autor, sobre seus próprios caminhos, contra a 'uniformização' e a 'cristalização' de tudo, consciente da multiplicidade.

Há ainda um conjunto de textos na edição de ensaios de Calvino organizada por Barenghi que tratam de um mesmo tema: o fantástico na literatura e a ideia de que ele se conecta de algum modo com a obra de Leopardi. Essa discussão já se apresentou aqui, nos primeiros ensaios comentados, mas ela retorna nesses textos da década de oitenta.

Seguindo a ordem cronológica, o primeiro deles é *L'esattezza e il caso (per Tommaso Landolfi)*, de 1982, escrito como prefácio ao livro *Le più belle pagine di Tommaso Landolfi*, organizado por Calvino. É apresentada a ideia de que a filosofia de Landolfi ainda está para ser compreendida, e que, apesar do objetivo do livro ser apenas de divulgar o autor, tido como pouco acessível, esse é apenas o primeiro passo:

Ed è solo in superficie che documentiamo anche il suo gusto per i finti 'trattati', le finte 'operette morali', ma senza escludere che un giorno si possa stabilire che erano finte solo a un certo punto, e che un filo che lega Leopardi a Landolfi esiste, tra i due borghi selvaggi e i due paterni ostelli e le due giovinezze spese sulle sudate carte e le due invettive contro le umane sorti all'apparir del vero”. (CALVINO, 1995, p.1107)

Em *Poe tradotto da Manganelli*, de 1983, a referência a Leopardi diz respeito aos desconhecidos diálogos de Poe, que foram reunidos na tradução de Manganelli, e que recordam mais Leopardi que Luciano, mesmo tendo presente que o segundo é provavelmente inspirador tanto de Poe quanto de Leopardi, e não seja feita uma análise mais precisa das possibilidades de relação entre as obras dos dois autores. É também desse ano a produção de uma coletânea de textos fantásticos do século XIX, organizada por Calvino, na qual não aparece nenhum autor italiano.

Já em *Un'antologia di racconti 'neri'*, de 1984, Calvino continua a expressar sua admiração pelo gênero fantástico, comentando o livro *Notturmo italiano*, organizado em dois volumes, um do século XIX e outro do XX, por Enrico Ghidetti. Contraditório pode parecer o modo como Leopardi

é citado nesse ensaio, porque ocorre no momento em que Calvino tenta explicar o porquê da pouca fortuna do gênero na literatura do século XIX italiana. Mas é só aparente a contradição, uma vez que o que está tentando expressar é como o gênero só renderá frutos na literatura italiana no século XX. É curioso também que Calvino não faça nenhuma referência ao fato de um texto seu – *I dinosauri* - ter sido antologizado no volume.

Porém em um ensaio do mesmo ano, *Il fantastico nella letteratura italiana*, resultado de uma comunicação na *Università internazionale “Menendez Pelayo”*, Calvino abre seu discurso citando um trecho do *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*. Mesmo Leopardi sendo um anti-romântico, a relação deste texto com o romantismo alemão se dá no modo irônico de tratar temas macabros e sobrenaturais. A divergência se dá no conteúdo filosófico do diálogo leopardiano. O que Calvino tenta mostrar é que ambas as críticas brotam da mesma nascente: o desacreditar na bondade humana e no progresso da civilização, mas tomam caminhos diferentes.

Esse argumento não é novo, e parece ser apenas uma atualização/tentativa de resposta à pergunta que tinha ficado ‘no ar’ no ensaio *Letteratura e Filosofia*. Mais que dizer se um dos tipos de fantástico é melhor ou mais importante que o outro, o que Calvino aponta é que o 'fantástico italiano' segue muito mais a linha da 'lúcida ironia' leopardiana:

È soprattutto nel nostro secolo, quando la letteratura fantastica, perduta ogni nebulosità romantica, s'afferma come una lucida costruzione della mente, che può nascere un fantastico italiano, e questo avviene proprio quando la letteratura italiana si riconosce soprattutto nell'eredità di Leopardi, cioè in una limpidezza di sguardo disincantata, amara, ironica. (CALVINO, 1995, p.1679)

Além de continuar traçando uma ligação entre o fantástico e Leopardi, tendo o autor como um ponto presente na literatura italiana contemporânea, Calvino também aponta outros mestres depois dos clássicos italianos, como Borges, Kafka e Beckett – que são os modelos no ensaio *Mondo scritto e mondo non scritto*, bem como a presença das *Metamorfosi* de Ovidio se torna recorrente nos ensaios, e será um dos pólos de *Lezioni americane*, junto a Lucrezio.

GÊNEROS E FORMAS DA CONTAMINAÇÃO LITERÁRIA

3.1. Binômio *Collezione di sabbia e Palomar*

Escritor múltiplo, Italo Calvino teve presente desde sempre em sua obra o trabalho jornalístico e editorial, que lhe permitiu, ao longo de seu percurso, refletir sobre “*i libri degli altri*”³⁷ e sua própria produção. Não menos importante que a produção estritamente de invenção e/ou ficcional, a parte ensaística da obra do autor é paralela à primeira, em um constante processo de idas e vindas da reflexão crítica à produção criativa, no qual, em vários momentos, o texto ensaístico assume *status* de obra literária estilisticamente pensada.

Neste subcapítulo é dada sequência ao comentário sobre a trajetória ensaística de Calvino, com o intuito de entender melhor a interpenetração entre os gêneros ensaístico e ficcional que nos leva ao binômio *Collezione di sabbia - Palomar*, duas obras que nascem do mesmo projeto jornalístico, mas que são editadas e publicadas separadamente, uma como ensaio e a outra como prosa de invenção. É presente também a citação direta ou a alusão a Leopardi nas *Collezione*, que muitas vezes são pontos de contato com *Palomar* e sugerem hipóteses interpretativas que serão retomadas no capítulo 4.

Embora a produção jornalística e ensaística do autor acompanhe toda a sua trajetória, é somente em 1980 que publica seu primeiro volume de ensaios, intitulado *Una pietra sopra*. Reunindo textos que vão de 1955 a 1978, o livro se apresenta como um registro de percurso, com uma lógica interna ligada à seleção do autor. Aparentemente, Calvino se permite reunir seus ensaios apenas em 1980 por acreditar que isso encerra um período, como o indica o próprio título, um “*assunto encerrado*”.

Nessa súpula de seu percurso ensaístico, lê-se um personagem que, nas palavras do próprio autor passa do “*intellectual engajado*” a um que pouco a pouco deixa a pretensão de “*interpretar e guiar um processo histórico*”. Ao longo dos 42 ensaios que compõem o livro, embora não haja uma divisão interna da obra, lê-se essa mudança de perspectiva. Nas palavras de Barenghi: “*Già da svariate pagine, del resto, il pronome singolare ha preso a far concorrenza al plurale: al ‘noi’ pugnace e perentorio, e talvolta scopertamente esortativo, si alterna un più sommesso, perplesso ‘Io’.*” (BARENGHI, 1995, p. XVIII).

A mudança do personagem ensaístico, porém, é só em parte uma novidade para o autor, que no prefácio indica que os elementos sempre estiveram ali, só foram exacerbados³⁸:

³⁷ Título de obra publicada postumamente, em 1991, *I libri degli altri* reúne as Cartas de Calvino aos escritores que editava na Einaudi. Para um estudo aprofundado do epistolário de Calvino, recomenda-se a leitura em português da tese *Lettere e i libri degli altri: lições de literatura na biografia intelectual de Italo Calvino* (MOYSÉS, 2012) disponível em <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/93632>

³⁸ É interessante notar como o autor se vale de sua experiência editorial para fazer textos de prefácio, contracapa e posfácio com distanciamento, como se fosse o editor de suas próprias obras. O prefácio a *Una Pietra sopra* é um bom exemplo disso.

Non per questo si scoraggia l'applicazione a cercar di comprendere e indicare e comporre, ma prende via via più rilievo un aspetto che a bem vedere era presente fin da principio: **il senso del complicato e del molteplice e del relativo e dello sfaccettato che determina un'attitudine di perplessità sistematica.** (CALVINO, 1995, p.8)

A “*perplexidade sistemática*” do autor, como visto ao longo do capítulo 2, interessa na medida em que indica um olhar sobre o mundo que passa pela interrogação constante, que ao revelar a complexidade, a multiplicidade, a relatividade e as múltiplas faces das coisas, mostra um Calvino menos simples do que a crítica pode julgar, e indica a presença dessa postura desde o início de sua obra.

Se em um primeiro momento o personagem do intelectual engajado incita a uma participação ativa na natureza e na história, e apresenta esse atrito como motor da escrita, como pode-se ler no ensaio *Natura e storia nel romanzo*, de 1958, em 1967 lê-se o intelectual que passou a ser “*il programmatore in camice bianco*”, angustiado, tentando dar ordem com o uso dos recursos tecnológicos aos eventos naturais e sociais que não se deixam enquadrar nas classificações.

O que muda não são os temas tratados por Calvino, mas a perspectiva com a qual passa a olhá-los. No ensaio *Lo sguardo dell'archeologo*, de 1972, escrito como programa de uma revista que não vem a cabo, tem-se o embrião do olhar do colecionador:

Analogamente noi vorremmo che il nostro compito fosse d'indicare e descrivere più che di spiegare: perchè se abbiamo troppa fretta di dare una spiegazione il nostro punto di partenza tornerebbe a essere quello che non è nemmeno un punto d'arrivo, cioè noi stessi: teleonomia a un tempo vanagloriosa e delusiva (CALVINO, 1995, p.326)

O autor se propõe nesse programa a descrição e a indicação, o olhar do arqueólogo é um exercício de distanciamento da perspectiva de si mesmo, um retorno àquilo que está escondido no fundo dos costumes e culturas, metáfora que também pode ser de retorno ao clássico, e que dialoga com a perplexidade sistemática na medida em que deixa de lado a pressa em explicar que conduziria a ideias pré-concebidas.

Mesmo que o programa da revista não tenha sido levado adiante, o exercício da descrição será levado a sério pelo autor durante a década de setenta, e culminará nas duas obras publicadas na década de oitenta: *Collezione di sabbia* e *Palomar*.

Collezione di sabbia é a segunda coletânea de ensaios organizada pelo autor e publicada em 1984. O livro é dividido em quatro partes: 1. *Esposizioni- Esplorazioni*; 2. *Il raggio dello sguardo*; 3. *Resoconti del fantastico* e 4. *La forma del tempo*. A primeira parte tem dez ensaios, a segunda oito, a terceira cinco e a quarta é dividida em três partes, cada uma delas com ensaios/impressões de um lugar que, em uma perspectiva eurocêntrica, é exótico: Japão, México e Iran, tendo a primeira parte nove ensaios e as outras duas três.

As três primeiras partes do livro apresentam ensaios que - excetuando-se os dois primeiros de *I. Esposizioni-Esplorazioni*, escritos na década de setenta – são composições da década de oitenta que foram publicados no jornal *La Repubblica*. Já a quarta parte apresenta ensaios que - excetuando-se um sobre o Japão, e os três sobre o Iran, que são inéditos até a publicação em *Collezione* - foram todos publicados na década de setenta, no *Corriere della sera*, os sobre o México na série *Taccuino del Signor Palomar*.

O livro *Palomar* é de 1983, último livro de invenção do autor, e tem uma gestação vizinha a de *Collezione*, uma vez que, dos 27 quadros que compõem o livro, dez derivam de textos publicados no *Corriere* entre 1975 e 1977, outros seis de textos publicados em *La Repubblica* na década de oitenta e onze foram escritos para o livro, com exceção de *Il mondo guarda il mondo*, que havia sido publicado em francês em 1982.

O personagem Palomar nasce no trabalho jornalístico de Calvino, e se separa em duas frentes no processo de publicação, mesmo que nos textos retomados em *Collezione* desapareça como personagem. Interessa entender como, e por quê, de uma mesma base surge o colecionador-ensaísta e o observador-narrativo, ou porque o ensaio se faz prosa de invenção e a prosa de invenção se faz ensaio. Claro que é uma discussão limítrofe, já que a interpenetração entre os gêneros é aguda nessas duas obras gemelares.

A tensão que acompanha as duas obras, é no fim das contas a tensão que acompanha toda a obra de Calvino, que, se em um primeiro momento propõe a tentativa de encontrar harmonia participativa na natureza e na história, apresentando planos, programas de orientação para compreender e se inserir no mundo, mas já com indícios da dificuldade de realização dessa harmonia em textos como *Le capre di Bikini*, *La giornata di uno scrutatore* e a tragicômica relação de *Marcovaldo* com a cidade, personagem que se envenena com os cogumelos das estações na cidade ao pensar que pode existir uma convivência pacífica entre natureza e sociedade.

Ao longo do percurso do escritor, o desejo de compreensão frustrado diante da multiplicidade e complexidade dos eventos naturais e histórico-sociais, resulta na atividade de observação e descrição como modo para tentar se aproximar das coisas, então a tentativa de organização retorna, em uma luta contra a dispersão, reunindo coleções de objetos, de lugares, de imagens, de impressões e de reflexões, e de lembretes literários. Toda a última fase da obra de Calvino é marcada por essa luta contra a dispersão inserindo-se dentro do múltiplo e do complexo, mas a “*superfície das coisas é inexaurível.*”

Essa tensão poderia ser resumida na ideia do mundo escrito vs mundo não escrito. O pensamento e sua abstração permitem certa organização e compreensão, que são, porém, sempre aproximativas diante da realidade das coisas. Ao buscar uma nova forma de compreensão, o autor se

aproxima da redução fenomenológica³⁹, ao fixar a atenção em um objeto e pela descrição reencontrar seu verdadeiro significado: *“Forse la prima operazione per rinnovare un rapporto tra linguaggio e mondo è la più semplice: fissare l’attenzione su un oggetto qualsiasi, il più banale e familiare, e descriverlo minuziosamente come se fosse la cosa più nuova e più interessante dell’universo.”* (CALVINO, 1995, p.1872-73).

Em *Collezione di sabbia* o primeiro ensaio tem título homônimo, no qual é apresentada uma exposição de coleções estranhas, das quais a que chama mais atenção do observador é a da colecionadora de areia, que a recolhe dos lugares por onde passa. Da descrição dessa coleção, entremeada a de outras presentes na exposição, surgem os questionamentos:

Si ha l’impressione che questo campionario della Waste Land universale stia per rivelarci qualcosa d’importante: una descrizione del mondo? un diario segreto del collezionista? o un responso su di me che sto scrutando in queste clessidre immobili l’ora a cui sono giunto? Tutto questo insieme, forse. (CALVINO, 1995, p.412)

São colocadas três perguntas, e, como é possível observar, elas se equivalem, apresentando todas a inicial em minúscula mesmo depois do ponto de interrogação, e pela (não) conclusão do final do período. Esses três pontos são chaves na interpretação do que significa a coleção, como podemos ler mais adiante:

O forse diario soltanto di quell’oscura smania che spinge tanto a mettere insieme una collezione quanto a tenere un diario, cioè il bisogno di trasformare lo scorrere della propria esistenza in una serie d’oggetti salvati della dispersione, o in una serie di righe scritte, cristallizzate fuori dal flusso continuo dei pensieri. (CALVINO, 1995, p.413)

A coleção como descrição do mundo, por meio de objetos, o diário como “coleção” de uma vida, por meio da escrita. São duas faces da tentativa de evitar a dispersão: um catálogo do mundo não-escrito e um do escrito. Na sequência das reflexões que o texto apresenta, é retomada a responsabilidade sobre o eu que observa, e, ao tentar entender a lógica da colecionadora, se corroboram todas as três hipóteses iniciais da importância da coleção, mas o texto se encerra ainda com um “talvez”:

Così decifrando il diario della melanconica (o felice?) collezionista di sabbia, sono arrivato a interrogarmi su cosa c’è scritto in quella sabbia di parole scritte che ho messo in fila nella mia vita, quella sabbia che adesso mi appare tanto lontana dalle spiagge e dai deserti del vivere. Forse fissando la sabbia come sabbia, le parole come parole, potremo avvicinarci a capire come e in che misura il mondo triturato ed eroso possa ancora trovarvi fondamento e modello. (CALVINO, 1995, p.416)

³⁹ O conceito de fenômeno, tal como é utilizado na fenomenologia, vem do grego "phainestai", que significa "aquilo que aparece", ou "o que se mostra". A fenomenologia é a descrição dos fenômenos, isso é, do modo como se manifesta uma realidade, do modo como se apresenta à consciência. Nesse sentido, a redução fenomenológica é a recondução da aproximação e experimentação do mundo por meio da percepção, se foca em uma recuperação da percepção.

A coleção de areia é uma tentativa de reunir o mundo erodido em alguma ordem que permita suportar o peso do fato de que tudo que é sólido desmancha no ar. Nesse último trecho do ensaio, fica patente a relação entre mundo não escrito e mundo escrito, entre a materialidade da existência e a linguagem, que permeia toda a obra de Calvino e que assume força nas décadas de setenta e oitenta, culminando no ensaio de 1983.

No prefácio a *Palomar*, o autor expõe a gênese do livro, demonstrando como partiu dos textos publicados no *Corriere della sera* entre 1975 e 1977, porém: “...solo un piccolo numero di questi erano adatti a entrare nel libro, cioè quelli basati su un certo tipo d’attenzione a campi d’osservazione limitati (...) che diventa racconto attraverso un’ossessione di completezza descrittiva.” (CALVINO, 1994, p. VII).

O livro *Palomar* é dividido em três grandes temas/títulos, cada um dividido em outros três subtemas/títulos, que por sua vez são desenvolvidos em três pequenos textos. Cada um dos temas leva um número – 1, 2 e 3 – que se repetem ao início de cada subtema – sendo o primeiro 1.1 e os textos que o seguem 1.1.1; 1.1.2 e assim sucessivamente. Os números não são usados como mera ordenação, mas cada um corresponde a uma área temática e a um tipo de registro escrito:

Le cifre 1,2,3, che numerano i titoli dell’indice, siano esse in prima, seconda o terza posizione, non hanno solo un valore ordinale ma corrispondono a tre aree tematiche, a tre tipi di esperienza e d’interrogazione che, proporzionati in varia misura, sono presenti in ogni parte del libro.

Gli 1 corrispondono generalmente a un’esperienza visiva, che ha quasi sempre per oggetto forme della natura, il testo tende a configurarsi come una descrizione.

Nei 2 sono presenti elementi antropologici, culturali in senso lato, e l’esperienza coinvolge, oltre ai dati visivi, anche il linguaggio, i significati, i simboli. Il testo tende a svilupparsi in racconto.

I 3 rendono conto d’esperienze di tipo più speculativo, riguardanti il cosmo, il tempo, l’infinito, i rapporti tra l’io e il mondo, le dimensioni della mente. Dall’ambito della descrizione e del racconto si passa a quello della meditazione. (CALVINO, 1994, p.128)

A base do processo criativo em *Palomar* e em *Collezione*, é o olhar, um ser que observa. Em *Palomar* é o campo limitado de observação a primeira restrição que o autor se impôs para dar homogeneidade ao livro. As três áreas temáticas, voltadas para a observação da natureza, de elementos antropológicos e a conjunção dessas com a especulação filosófica, predispõem os textos a um tipo de registro linguístico, estabelecendo mais alguma regras para a *cornice* que Calvino propõe para a obra.

Uma outra restrição à moldura de *Palomar* é enunciada na sequência do texto do prefácio, e essa indica um ponto de contato com *Collezione* e a motivação para a separação dos ensaios da série *Palomar* em duas obras diversas:

Avevo anche messo a punto molte pagine d’esperienze di viaggio su civiltà antiche e lontane: le ho scartate quasi tutte perchè il libro d’impressione di viaggio dello

scrittore italiano è un genere di cui tutti abbiamo sazieta. E poi quel tanto di nozioni culturali che è indispensabile fornire per ogni cosa che si descrive in testi del genere stonava in un libro come questo **impostato su un rapporto diretto con ciò che si vede**. (CALVINO, 1994, p. VIII, grifo nosso)

A parte de *Palomar* à qual se refere é a 3.1. *I viaggi di Palomar*, composta por três textos: 2.1.1. *L'aiola di sabbia*; 3.1.2. *Serpenti e teschi* e 3.1.3. *La pantofola spaiata*. Todos são reelaborações de ensaios publicados no *Corriere*, e os dois primeiros interessam aqui particularmente por serem rescritas de ensaios que tiveram outras partes utilizadas em *Collezione di sabbia*.

L'ansia annullata nei giardini giapponesi é o título do ensaio publicado em 1977 no *Corriere*. Desse texto inicial surgem três: *L'aiola di sabbia*, *I mille giardini* e *La luna corre dietro alla luna*, os dois últimos fazem parte de *Collezione*.

L'aiola di sabbia tem em seu próprio título ligação com o pulviscular⁴⁰ que a areia representa. O texto começa com a descrição do jardim de rochas e areia do templo Zen Ryoanji de Kyoto, que é: “*L'immagine tipica della contemplazione dell'assoluto da raggiungersi coi mezzi più semplici e senza ricorso a concetti esprimibili con parole (...)*” (CALVINO, 1994, p.93, grifos nossos).

O objetivo é atingir um estado espiritual que se cria por meio da pura contemplação da paisagem “real” - mesmo se planejada para isso - sem a mediação do mundo escrito. É, porém, nessa operação de conectar-se à contemplação, que as coisas se tornam complicadas para o Senhor Palomar, já que, em primeiro lugar, lê as “*instruções para o uso do jardim*”, o que já sugestiona o eu a como deve sentir a “*harmonia indefinível*” que se atinge através da contemplação; em segundo lugar encontra-se em um monumento turístico, lotado de pessoas, que interagem com a paisagem dos mais variados modos – de estudantes que esperam só terminar a visita, àqueles que “*verificano se tutto quel che c'è scritto nella guida corrisponde alla realtà e se tutto quel che si vede nella realtà c'è scritto sulla guida*” (CALVINO, 1994, p.93) - nenhum deles em uma relação direta com o que se vê, atrapalhando a tentativa de contemplação do próprio Palomar, que não consegue assim sair de sua individualidade e tornar-se somente olhar.

Mas a ideia de que só poderia contemplar se estivesse sozinho parece muito aristocrática e ao mesmo tempo anacrônica ao Senhor Palomar, como o lamento por um paraíso perdido no qual tínhamos uma relação mais direta com a natureza e menos lugares lotados de pessoas. Assim, decide que fará a contemplação do modo como é possível hoje, o que o leva à reflexão:

Cosa vede? Vede la specie umana nell'era dei grandi numeri che s'estende in una folla livellata ma pur sempre fatta d'individualità distinte come questo **mare di**

⁴⁰ Pulvísculos são partículas minúsculas, que podem ser de partes vegetais ou de qualquer matéria. São aquelas partículas que podem ser vistas na refração da luz, quase imperceptíveis sem as condições adequadas. A “*utopia pulviscolare*” calviniana, que aparece nos ensaios sobre Charles Fourier, dialoga com esse olhar para o microcosmo, para o quase invisível – poética das cidades invisíveis, que pode ser aproximada à poética do indefinido leopardiana, na medida em que se misturam o olhar/observação, a imaginação e o exercício mental.

granelli di sabbia che sommerge la superficie del mondo... Vede il mondo ciononostante continuare a mostrare i dorsi di macigno della sua natura indifferente al destino dell'umanità, **la sua dura sostanza irreducibile all'assimilazione umana...** Vede le forme in cui **la sabbia umana** s'aggrega tendere a disporsi secondo linee di movimento, disegni che combinano regolarità e fluidità come le tracce rettilinee o circolari d'un rastrello... E tra **umanità-sabbia e mondo-scoglio** si intuisce un'armonia possibile come tra due armonie non omogenee: quella del non-umano in un equilibrio di forze che sembra non risponda a nessun disegno; quella delle strutture umane che aspira a una razionalità di composizione geometrica o musicale, mai definitiva... (CALVINO, 1994, p. 95-6, grifos nossos)

A tentativa de contemplação de Palomar o leva à comparação dos seres humanos aos grãos de areia, o jardim que deveria contemplar torna-se a analogia da multidão que enxerga, a natureza é a rocha, compacta e inacessível ao entendimento humano, o qual tenta compor um desenho dessa, assim como compôs o jardim, mas a harmonia entre a rocha e a areia é a possível entre dois elementos não homogêneos, um que aparenta desordem e um que tenta ordenar-lhe sem jamais conseguir um desenho definitivo. O texto se abre assim para a dimensão da especulação filosófica presente em *Palomar*, que apresenta a perplexidade sistemática do personagem em sua tentativa de compreensão do mundo através da observação e da descrição, mas na qual o pensamento sofre constantes naufrágios.

O ensaio *I mille giardini* também parte de um jardim da cidade de Kyoto, mas agora da Vila Imperial de Katsura. Ao contrário dos outros jardins, a contemplação aqui deve se dar por meio do movimento do caminhar, e não ao estar imóvel: “*qui è il percorso la ragione essenziale del giardino, il filo del suo discorso, la frase che dà significato a ogni sua parola.*” (CALVINO, 1995, p.583). A explicação do jardim o coloca como pertencente ao mundo escrito, como as “areias de palavras que colocamos em fila na nossa vida”.

Os mesmos temas de *L'aiola di sabbia* são tratados aqui, marcando sua comum origem:

Ma quali significati? Il sentiero al di qua del cancello è fatto di lastre lisce e al di là di ciottoli grezzi: **è il contrasto tra civiltà e la natura?** Là il sentiero si biforca in un braccio diritto e in uno storto; il primo si blocca a un punto morto, il secondo va avanti: **è una lezione sul modo di muoversi nel mondo?** Ogni interpretazione lascia insoddisfatti; se c'è un messaggio, è quello che se coglie nelle sensazioni e nelle cose, **senza tradurle in parole.** (CALVINO, 1995, p. 583, grifos nossos)

O mote dos textos das duas obras é o da relação entre o objeto visto e seu descompasso com a interpretação, é a tensão entre o mundo não-escrito e o mundo escrito. O contraste entre civilização e natureza é central na reflexão final do texto de *Palomar* comentado. Aqui ele também terá espaço, mas a desarmonia entre as duas será resolvida em modo diverso.

Ao descrever esse jardim se entende como é feito o caminho de pedras, projetado para que a distância entre cada pedra corresponda à distância de cada passo, e conforme se caminha a paisagem que se pode observar se modifica, assim o jardim se multiplica em inumeráveis jardins.

Ao se deparar com a multiplicidade no texto de *Collezione*, o autor racionaliza de maneira

ordenada, com muito menos angústia e interrogação presentes nos textos de *Palomar*: a ideia de infinito criada pela organização do espaço do jardim é administrável pela compreensão humana, uma vez que foi toda pensada por mente humana, evita-se assim a vertigem do infinito. O tempo também influencia na construção do jardim, que tem quatro pavilhões para tomar chá, com uma paisagem melhor de ser vista de acordo com as estações do ano. Essa organização também distancia a ideia de infinito, já que o retorno das estações transmite a ideia de regularidade e ciclo.

Se no texto de *Palomar* a única harmonia possível entre natureza e humanidade era uma harmonia não homogênea, aqui o universo é considerado “*un equilibrio di pieni e di vuoti. Parole e gesti nel versare il tè schiumante devono avere intorno spazio e silenzio, ma anche il senso del raccoglimento, del limite.*” (CALVINO, 1995, p.586).

O ensaio se encerra com a descrição de um outro templo, em Osaka, no qual um mestre de cerimônia do chá fez uma espécie de pia entre uma cerca viva que escondia o mar, que só podia ser visto no momento em que o visitante se inclinava para pegar a água. A ideia do limitado que permite depois entrever uma imagem de infinito, como a do mar, é uma imagem comum na literatura, presente também no famoso idílio *L'infinito* de Leopardi, caro a Calvino, e da descrição desse outro jardim, é depreendida a citação de um poeta japonês chamado Sogi, encerrando o texto em uma ordem de pensamentos muito mais estável do que aquela que lemos no seu par de *Palomar*, já que a escrita, assim como o jardim planejado, permite – ao menos ilusoriamente – a sensação de estabelecimento de ordem e controle sobre o mundo, além de um retorno sensorial prazeroso.

O outro texto depreendido de *L'ansia annullata...* segue a mesma linha de *I mille giardini*, embora mais curto, cita também ao final uma poesia, transmitindo a ideia de organização da escrita dentro de um modelo limitado que permite a sensação de leveza e harmonia ligada à poesia.

Há ainda em *Collezione* um ensaio que cita diretamente Leopardi, *La città pensata: la misura degli spazi*. Como outros textos da segunda parte do livro, que se chama *Il raggio dello sguardo*, o ensaio toma como ponto de partida algo do mundo escrito, no caso um texto sobre as cidades medievais, de Jacques Le Goff. O tema tratado é o da relação entre lugares reais e modos de pensá-los e senti-los.

São citados trechos de cartas de Leopardi para os irmãos Paolina e Carlo, nos quais o autor reflete, em sua viagem à Roma, sobre os espaços vazios, as distâncias na cidade. As sensações de Leopardi diante da cidade real, concreta, que permite que sua imaginação o leve de uma cidade de gigantes àquela de anões, abre espaço para discussões de cunho fenomenológico:

Pochi giorni dopo, scrivendo al fratello Carlo, Giacomo fissa il suo criterio dalla 'sfera di rapporti' tra gli uomini e tra uomini e cose, quali si possono concretare negli ambienti piccoli, nelle piccole città, mentre si perdono nelle grandi. Tocchiamo qui un nucleo decisivo della poesia di Leopardi: il rapporto tra uno spazio ristretto rassicurante e il fuori smisurato e disumano. Da una parte la casa, la finestra, i noti rumori serali di Recanati, le vie dorate e gli orti; dall'altra la Natura immensa e indifferente quale appare all'Islandese; da una parte la siepe, dall'altra l'infinito. Contrapposizione in cui repulsione e fascino possono scambiarsi le parti:

il natio borgo, modello di misura umana, è anche insopportabile; e il naufragare nel vuoto del mare sconfinato può essere dolce. Per quel che riguarda il tema del paesaggio italiano, Sergio Romagnoli contrappone ai temi leopardiani l'idealizzazione della piccola città nel romanticismo tedesco. (CALVINO, 1995, p.517)

Calvino está citando o texto de Leopardi a partir de outro texto, presente no volume de Le Goff. Mas não parece impensada a escolha de comentar um texto que cita Leopardi para discutir a relação entre micro e macrocosmo, entre a restrição do espaço, finito, e a imensidade, infinita, que no fim das contas se configura como uma ideia de sublime, atração e repulsão da vertigem do abismo – ou de naufragar no mar imenso.

3.2. Gênese e gênero das *Operette Morali*

Se questa non fosse già troppo lunga vi direi di certi disegni che ho concepiti. Ora vi dirò solamente che quanto più leggo i latini e i greci, tanto più s'impiccioliscono i nostri anche degli ottimi secoli, **e vedo che non solamente la nostra eloquenza ma la nostra filosofia, e in tutto e per tutto tanto il di fuori come il di dentro della nostra prosa, bisogna crearlo.** (Lettera al Giordani del 27 novembre 1818, grifos nossos)

A invenção da Itália moderna para Leopardi, como visto até aqui, passa necessariamente pela criação da prosa moderna. Nesse trecho de uma carta de 1818, embora não seja referência direta à composição de *Operette*, encontram-se as primeiras indicações do projeto de prosa que o autor pretende executar. Tendo como termo de comparação os antigos – gregos e latinos – os nossos – modernos – mesmo dos melhores séculos se apequenam. O modelo para a eloquência, a filosofia e a prosa é antigo, ainda que se possa encontrar diálogo com os modernos dentro de *Operette*.

A preocupação do autor com a condição das letras italianas é uma constante que pode ser lida, além do *Zibaldone*, como foi visto no capítulo 1 deste trabalho, nos *Disegni letterari*⁴¹. O segundo desses projetos se intitula *Della condizione presente delle lettere italiane*, datado de 1819, com a proposta de sete livros com títulos que incluem as categorias da eloquência e da filosofia colocada na carta acima citada como necessárias para existir uma prosa italiana.

Ao assumir a posição de escrever prosa moderna, mesmo que tenha se “convertido do belo ao verdadeiro” ou “passado do estado antigo ao moderno”, o autor continua tentando trazer a referência dos antigos para a sua obra, mesmo sabendo que ela precisa ser produzida em seu tempo. O terceiro projeto literário dos *Disegni* enuncia o que poderia se chamar uma “linha de força” que o autor traz para sua prosa ao enunciar um modelo:

Dialoghi Satirici alla maniera di Luciano, ma tolti i personaggi e il ridicolo dai costumi presenti o moderni, e non tanto tra morti, giacchè di Dialoghi de' morti c'è

⁴¹ Os *Disegni letterari* são esboços projetuais que estavam junto aos materiais que ficaram quando da morte de Leopardi sob custódia de Antônio Ranieri e posteriormente passaram ao acervo da *Biblioteca Nazionale di Napoli*. Apresentam elementos interessante para compreender processos genéticos na obra leopardiana, obviamente mantendo-se a distinção de que entre os projetos e a execução há uma distância e diferença.

Os *Disegni* apresentam projetos de tratados, que versariam sobre a história da literatura de modo a entender a italiana, como o segundo sobre a condição das letras italianas, que inclusive é retomado no desenho 13: *Sullo stato presente della letteratura italiana*, outros de cunho mais filosófico, como o 11 que apresenta o título *L'arte di essere infelice. Quella di essere felice, è cosa rancida; insegnata da mille, conosciuta da tutti, praticata da pochissimi, e da nessuno poi con effetto* ou mesmo outros que demonstram uma intenção didática do autor, como alguns título do desenho 13: *Corso o Lezioni di letteratura italiana per gli stranieri*; traduções de gregos “menores”, no seu questionamento do cânone: *Poeti classici greci minori, in prosa italiana*, ou ainda outros títulos particularmente interessantes aos temas tratados nesse trabalho, como o *Saggi, alla (maniera di) Montaigne*, ou o *Dialogo tra un letterato italiano del 19° secolo, e la sua penna*, em um indicio de metalinguagem autoreflexiva sobre a escrita literária. Para acesso aos *Disegni* foram consultados os arquivos digitais disponíveis em <http://www.bibliotecaitaliana.it/testo/bibit000321>

molta abbondanza, quanto tra personaggi che si fingano vivi, ed anche volendo, fra animali; (come sento che n'abbia fatto il Monti imitatore di Luciano anche nel Dialogo della Bibl. Italiana, e in quelli, che inserisce nella sua opera della lingua), (...) le quali potrebbero servirmi per provar di dare all'Italia un saggio del suo vero linguaggio comico che tuttavia bisogna assolutamente creare, e in qualche modo anche della Satira ch'è, secondoch'io sento dire, nello stesso caso. Potrebbero anche adoperarsi delle invenzioni ridicole simili a quelle che adopera Luciano ne' suoi opuscoli per deridere questo o quello, come nella Βίων πρᾶσις ec. E questi Dialoghi supplirebbero in certo modo a tutto ciò che manca nella Comica Italiana giacchè ella non è povera d'intreccio d'invenzione di condotta ec., e in tutte queste parti ella sta bene; ma le manca affatto il particolare cioè lo stile e le bellezze parziali della satira fina e del sale e del ridicolo attico veramente e plautino e lucianesco, e la lingua al tempo stesso popolare e pura e conveniente ec. e tutto questo sarebbe supplito dai sopraddetti Dialoghi. (*Disegni letterari*, III, 3º parágrafo, 1819)

É nos “diálogos satíricos à maneira de Luciano” que são identificados os elementos que faltam à literatura italiana: uma verdadeira linguagem cômica que precisa ser criada, a qual falta o estilo e as belezas, o “ridículo ático”, uma língua que ao mesmo tempo reúna estilo e popularidade, ou dito em outras palavras, um “estilo que seja clássico e antigo, mas pareça moderno e seja de compreensão fácil e agradável tanto aos populares como aos literatos.”⁴². É a sátira o motor do que a crítica considera como *proto-operette*: as *prosette satiriche*⁴³, os primeiros esboços e tentativas de composição dentro desse projeto de prosa leopardiano, que figuram nas edições como apêndices.

Essas primeiras *prosette satiriche*, compostas em 1820, trazem “personagens que se fingem vivos”, como em *Comparazione delle sentenze di Brutto Minore e Teofrasto vicini a morte*, também entre animais, como no *Dialogo tra un bue e un cavallo*, que tem a temática da negação antropocêntrica que reaparece posteriormente com os personagens mágicos do duende e do gnomo.

É interessante pensar como Calvino retoma essa tentativa de escrever diálogos em alguns dos exercícios do olhar palomariano. O *Dialogo con una tartaruga*, publicada no *Osservatorio Palomar*, mas que não entra na obra final, além de apresentar a mesma forma, retoma a temática desse primeiro esboço leopardiano que posteriormente é reformulado com personagens fantásticos, ao apresentar o questionamento do antropocentrismo através da perspectiva da tartaruga, que conversa com o senhor Palomar: “Ogni tuo pensiero che si pretende universale non sarà tale se non varrà ugualmente per te uomo e per me tartaruga.” (CALVINO, 2001, p.1155). O que leva a supor que Calvino tenha pensando em organizar sua narrativa de modo estruturalmente semelhante aos diálogos da obra de Leopardi, mas que a composição das histórias desenvolveu-se em outro sentido.

A indicação de Luciano de Samósata (125-181 d.c) como autor modelo para a prosa que Leopardi pretende dar à modernidade italiana traz alguns elementos importantes a serem

⁴² A citação é de um trecho de carta ao Giordani de 20 de março de 1820, na qual se lê como o projeto de invenção da Itália moderna é uma constante antes da escrita de *Operette morali*: “Tante cose restano da creare in Italia (...) l'eloquenza poetica, letteraria e politica, la filosofia propria del tempo, la satira, la poesia d'ogni genere accomodata all'età nostra; fino a una lingua e a uno stile ch'essendo classico e antico, paia moderno e sia facile a intendere e dilettevole così al volgo come ai letterari.” (Lettera al Giordani, 20 marzo 1820).

⁴³ Dessas Leopardi também dá notícia em carta a Giordani: “In questi giorni, quasi per vendicarmi del mondo, e quasi anche della virtù, ho immaginato e abbozzato certe prosette satiriche...” (Lettera al Giordani, il 4 settembre 1820).

considerados. O primeiro deles é que Luciano é reconhecido por dar continuidade ao gênero do diálogo satírico de Menipo de Gadara, que dá o nome da sátira menipeia. Esse gênero é considerado híbrido por mesclar a comédia e o diálogo filosófico, o segundo oriundo da tradição platônica e considerado sublime, enquanto a comédia é tida como inferior.

O segundo elemento é que, por meio mesmo da hibridização, a obra do autor questiona o estatuto de verdade da filosofia ao misturar a forma do diálogo filosófico com a comédia e a invenção, defendendo um estatuto de superioridade para a ficção que é alvo de questionamentos de Platão na República, no episódio em que expulsa os poetas da pólis, apesar de recorrer ao expediente literário dos diálogos.⁴⁴ Alguns críticos indicam que a poética de Luciano é uma defesa do estatuto da ficção:

O lógos luciânico, como uma sorte de outro dos discursos consagrados, sérios e verdadeiros, nas brechas dos quais, entretanto, encontra seu lugar, só pode ser definido como ficcional. No fundo, o que faz da obra de Luciano um objeto permanente de interesse é a possibilidade de acompanhar como se processa nela uma autêntica descoberta da ficção, que conseqüentemente define um estatuto não só para o discurso, como também para o escritor e o leitor. [...] Desejo ressaltar como a ficção, entendida como um discurso de alteridade, justamente por isso se presta à crítica aos mais diversos aspectos da cultura e da sociedade; portanto, falar de ficção supõe sempre falar de sociedade e cultura [...]. (Brandão, 2001, p.27)

Ao retomar Luciano como modelo, Leopardi parece estar concordando com a ideia de que ele seria uma espécie de “pai” do romance antigo, através da hibridização de gêneros e da defesa da ficção como forma de se chegar a verdade, através da derisão da sociedade e da cultura, ou mesmo defendendo o estatuto da invenção poética como ilusão necessária.

Seria, porém, equivocado pensar que Platão não influencia a obra de Leopardi. A composição de *Operette* se refaz também ao modelo do diálogo platônico, na medida em que se aproxima de soluções de poética e do recurso à maiêutica, e se distancia nas conclusões filosóficas, levando adiante um questionamento em torno do idealismo platônico que aparece, como visto, desde as páginas 154- 155 do Zibaldone, citadas em 1.2., e é retomado nos temas de algumas *operette*, como no *Dialogo di Plotino e di Porfirio*.

Uma chave de leitura muito interessante para a presença seja do modelo de Luciano que aquele de Platão nas *Operette* foi elucidada por Nicoletta Fabio, no livro “*L’entusiasmo della ragione: studio sulle operette morali*”, no qual defende a tese de que as *Operette* poderiam ser

⁴⁴ A questão sobre o literário em Platão é importante para pensar a relação entre imaginação e verdade, com a consideração da segunda como superior, modelo que perdura na tradição filosófica ocidental. A esse propósito, o artigo *Os diálogos de Platão e os gêneros literários da Antiguidade clássica* recoloca a discussão: “O curioso é que, apesar de ter escrito toda sua obra num gênero literário da época, reconhecido e nomeado por Aristóteles em sua “Poética, 1447b10-12” como “sokratikói lógoi” (diálogos socráticos ou conversas com Sócrates), largamente praticado e popular nas primeiras décadas do séc. IV, persiste até hoje estranha resistência, entre a grande maioria dos comentadores de Platão, notadamente os mais antigos e de linha analítica de interpretação, em levar em conta seriamente o componente literário da obra do filósofo.”, artigo disponível em

http://oquenosfazpensar.fil.puc-rio.br/import/pdf_articles/OQNFP_30_13_antonio_queiros_campos.pdf.

Sobre as relações entre Leopardi e Platão, https://www.academia.edu/39086531/Leopardi_traduttore_mancato_di_Platone_email_work_card=view-paper

dividas em três grandes grupos: as luciâneas –corpóreas, as luciâneas-socráticas – corpóreas e abstratas e as platônicas-abstratas. Assim é traçada uma linha de análise para as *Operette* dialogadas, deixando em separado a avaliação daquelas que apresentam outras formas, que são normalmente indicadas pelo título, como o *Elogio degli uccelli* ou o *Cantico del gallo silvestre*. Assim, das 24 *Operette* que compõem o livro, 16 são diálogos, e por meio desses é possível estabelecer relações mais diretas com as duas fontes principais.

A argumentação do autor não deixa de levar em consideração que o processo de escrita propriamente dito das *Operette* cede espaço a uma pluralidade de gêneros e à uma variedade de estilos que não pode ser reconduzida a uma única fonte (FABIO, 1995, p.178), indicando também a mediação de Tasso e Galileu na composição dessa obra, que indica as fontes diretamente italianas na criação do estilo de Leopardi.

A sugestão dessa interpretação leva a pensar em um possível desenho para entender as *Operette Morali* que passa de conteúdos mais concretos e de personagens mais cenicamente representados, como Atlante que carrega a terra enquanto Ercole zomba do peso dessa, insinuando a morte da humanidade, a Moda e a Morte que, enquanto falam, correm, o gnomo que sai do buraco da terra para falar com o duende e insinuar também a extinção da espécie humana, à situações que vão se tornando mais abstratas, como no diálogo entre a Natureza e uma Alma, no qual não há de fato elemento concreto ou narrativo, somente a reflexão que se desenvolve por meio da conversa. E teria-se também um meio- termo entre o concreto e o abstrato, como no diálogo entre a Natureza e um Islândes, no qual existem elementos narrativos e representações cênicas, mas a reflexão feita entre os personagens tende à especulação abstrata.

Nesse sentido, seria possível traçar etapas dentro da obra que permitem entendê-la como um discurso contínuo que vai do concreto ao abstrato, de elementos da natureza e do questionamento da sociedade à especulação filosófica, como acontece na configuração tripartida de *Palomar*.

Entre o projeto das *Operette Morali* e a composição de vinte das vinte e quatro *operette* que compõem a obra, há uma distância, que fará também com que a proposta do modelo luciânico esteja presente, mas de um modo no qual não é a única fonte. Observe-se primeiro a cronologia de composição da obra:

<i>Operetta</i>	Data de composição	1827	1834	1835
<i>Storia del genere umano</i>	19 janeiro-7 fevereiro 1824	1	1	1
<i>Dialogo d'Ercole e Atlante</i>	10-13 de fevereiro de 1824	2	2	2
<i>Dialogo della Moda e della Morte</i>	15-18 de fevereiro de 1824	3	3	3
<i>Proposta di premi fatta dall'Accademia dei Sillografi</i>	22-25 de fevereiro de 1824	4	4	4
<i>Dialogo di un Lettore di umanità e di Sallustio</i>	26-27 de fevereiro de 1824	5	5	—
<i>Dialogo di un Folletto e un Gnomo</i>	2-6 de março de 1824	6	6	5
<i>Dialogo di Malambruno e Farfarello</i>	1-3 abril de 1824	7	7	6
<i>Dialogo della Natura e di un'anima</i>	9-14 de abril de 1824	8	8	7
<i>Dialogo della Terra e della Luna</i>	24-28 de abril de 1824	9	9	8
<i>La scommessa di Prometeo</i>	30 abril a 8 maio de 1824	10	10	9
<i>Dialogo di un Fisico e un Metafisico</i>	15-19 de maio de 1824	11	11	10
<i>Dialogo della Natura e di un Islandese</i>	21, 27-30 maio de 1824	13	13	12
<i>Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare</i>	1-10 de junho de 1824	12	12	11
<i>Dialogo di Timandro ed Eleandro</i>	14-25 de junho de 1824	20	20	20
<i>Il Parini, ovvero della Gloria</i>	6 julho – 13 agosto de 1824	14	14	13
<i>Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie</i>	16-23 de agosto de 1824	15	15	14
<i>Detti memorabili di Filippo Ottonieri</i>	29 agosto – 26 setembro de 1824	16	16	15
<i>Dialogo di Cristoforo Colombo e Pietro Gutierrez</i>	19-25 de outubro de 1824	17	17	16
<i>Elogio degli uccelli</i>	29 outubro-5 novembro de 1824	18	18	17
<i>Cantico del gallo silvestre</i>	10-16 de novembro de 1824	19	19	18
<i>Frammento apocrifo di Stratone da Lampsaco</i>	1825	—	—	19
<i>Il Copernico</i>	1827	—	—	21
<i>Dialogo di Plotino e di Porfirio</i>	1827	—	—	22
<i>Dialogo di un venditore di almanacchi e di un passegere</i>	1832	—	21	23
<i>Dialogo di Tristano e di un amico</i>	1832	—	22	24

A primeira *operetta* da obra é a *Storia del genere humano*, que pode ser considerada um preâmbulo ou prefácio da mesma, já que, por meio da narrativa e descrição da gênese da espécie humana, disposta sobre a tela da mitologia grega, o autor enuncia os temas principais não só das *Operette*, como também de sua própria reflexão. O motor dessa narrativa é a constatação da infelicidade dos homens, passando pelos estágios da infância e posterior idade adulta, a percepção dos limites da terra, a insatisfação constante em relação àquilo que se torna habitual e o desejo de novidade, todos temas ligados ao desenvolvimento da *teoria del piacere*, e aos desdobramentos que dela decorrem.

Em *Ercole ed Atlante*, o texto parte da morte da imaginação no mundo dominado pela verdade, suspensa no final da história do gênero humano, para tratar de uma terra sem peso. Na *operetta* seguinte, a Moda e a Morte direcionam o texto para uma crítica dos costumes contemporâneos na obra, como se passasse pelos períodos da história humana distinguidos na primeira *operetta*.

A *Proposta di premi fatta dall'Accademia dei Sillografi* é uma das *operette* que sai da forma dialogada, apresentando-se como um *diverissement* moderno. Mesmo não se tratando de diálogo, estabelece relações com a *operetta* anterior, seguindo a linha da crítica ao século XIX, com a paródia do texto técnico.

Em *Dialogo di un Folletto e un Gnomo* é retomada a forma predominante na obra, e também a ideia da terra sem os humanos, ou da terra morta, que apareceu na segunda *operetta*, além de apresentar a corporeidade na interlocução entre as personagens que dialogam. O diálogo entre *Malambruno* e *Farfarello*, dois personagens infernais, também apresenta a corporeidade das *operette* luciânicas, com jogos de palavras, ambiguidades e duplos sentidos, ao mesmo tempo que é o primeiro texto da obra que usa o recurso da maiêutica, quase uma transição ao diálogo socrático que irá aparecer na próxima *operetta*, *Dialogo della Natura e di un'anima*, que junto ao do Físico e do Metafísico, são as *operette* nas quais a função das personagens é puramente genérica, servindo à exposição das ideias, sem corporeidade.

O *Dialogo della Terra e della Luna* é o protótipo da incomunicabilidade entre os dois mundos: aquele humano e aquele do cosmo, representado nos personagens e anúncio da tragédia cognitiva da capacidade de compreensão dos seres humanos como não centrais no Universo. O registro estilístico negativo indica essa impossibilidade.

La scommessa di Prometeo, apesar de não apresentar a palavra diálogo no título, é uma narrativa na qual esse se faz presente. Há um ruptura espaço-temporal no texto, paródia dos recursos da própria narrativa enquanto tal.

O *Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare*, embora composto depois do *Islandês*, foi colocado desde a primeira edição em uma posição anterior. Representa uma fratura na obra, pois apesar de diálogos como o da alma e da natureza e o do físico e metafísico terem antecipado a maiêutica, é nessa *operetta* que o recurso se faz mais aparente, com a condução que o gênio faz do personagem Tasso.

A troca de posição entre o diálogo do Tasso e do *Islandês* pode ter sido feita por que o segundo diálogo marca um limite do funcionamento da maiêutica, sendo impossível criar um uníssono entre o *Islandês* e a Natureza. Por outro lado, a corporeidade na descrição da Natureza filia às *operette* de inspiração luciânea, mesmo se a técnica do diálogo não tem a brevidade das trocas de falas dos primeiros diálogos mais especificamente assim caracterizados. Assim como o diálogo de *Ruysch* apresenta elementos teatrais, de uma encenação, mas desenvolve a reflexão com um fundo platônico.

Il Parini, ovvero della Gloria, junto a *Detti memorabili di Filippo Ottonieri*, são as *operette* mais diferentes dentro de toda a obra, por se articularem formalmente como espécies de tratados que retomam, quase que sem reescrita, trechos do *Zibaldone*. A primeira apresenta, com o recurso ao personagem literário, o discurso sobre a vanidade de se esperar a glória, já que ela contará somente para os póstumos, se é que contará, em um mundo no qual ninguém mais se interessa pelas grandes obras escritas ou pelas grandes ações. No segundo, a reunião de ditos memoráveis lembra a forma do aforisma, da citação de grandes passagens da obra de um pensador, e pode ser aproximada à concepção dos *Pensieri*, reunião de máximas feitas por Leopardi como possível síntese do seu pensamento.

O *Dialogo di Cristoforo Colombo e Pietro Gutierrez* abre espaço para o lírico dentro da obra, na reflexão sobre o visto e o imaginado. O *Elogio degli uccelli* apresenta, como indica o título, a forma de uma ode à beleza do canto dos pássaros, em contraposição ao descompasso que os seres humanos sentem em relação à natureza, sendo possível aos segundos somente o riso, e não o canto, metáfora para a possibilidade de satirizar, mas não de ser lírico, enquanto escreve uma obra satírica e lírica ao mesmo tempo.

Então o *Cantico del gallo silvestre* vem terminar a obra sem encerrar a obra, já que apresenta o argumento do fim do mundo, enunciado de um modo fantástico, e com uma dupla chave interpretativa, a lírica e a filosófica. A obra poderia terminar aqui, mas desde a primeira edição o *Dialogo di Timandro ed Eleandro*, composto antes, é colocado como a vigésima *operetta*, como uma espécie de reafirmação da perspectiva apresentada ao longo de toda a obra.

E não termina nas vinte *operette* compostas em 1824, mas é uma obra que vai sendo retomada nas suas edições seguintes, com inclusão do fragmento composto em 1825, os dois diálogos de 1827 e os últimos de 1832. No último deles, *Dialogo di Tristano e di un amico*, o primeiro personagem finge concordar com as opiniões do seu tempo, para ironicamente defender a posição da obra:

AMICO. Ma in fine avete voi mutato opinioni o no? e che s'ha egli a fare di questo libro?

TRISTANO. Bruciarlo è il meglio. Non lo volendo bruciare, **serbarlo come un libro di sogni poetici, d'invenzioni e di capricci malinconici**, ovvero come un'espressione dell'infelicità dell'autore: perchè in confidenza, mio caro amico, io credo felice voi e felici tutti gli altri; ma io quanto a me, con licenza vostra e del secolo, sono infelicissimo; e tale mi credo; e tutti i giornali de' due mondi non mi persuaderanno il contrario. (LEOPARDI, 2008, p.602, grifos nossos).

Entre imaginação e razão, o autor das *operette* faz caber o discurso filosófico dentro da obra literária, que é em prosa, mas poética, ao mesmo tempo:

Nelle *Operette morali*, Leopardi dimostrerà affetto, intendendo con questo alta e sofferta partecipazione alla vicenda umana, entusiasmo (più esattamente quel particolare “entusiasmo della ragione” che conduce alla scoperta delle più grandi verità, secondo l’affermazione di *Zibaldone* 3383 che giunge alla vigilia del libro, ricorrerà alla sua lucida eloquenza, e soprattutto vi porrà somma, vivace, eclettica immaginazione: ed in questa misura le *Operette* sono opera di sentita e intensa poesia oltre che esempio altrettanto valido di prosa letteraria. (FABIO, 1995, p.35).

Assim como Luciano, Leopardi busca instituir a “verdade” da literatura, assim como Calvino dirá que “*le fiabe sono vere*”. Imaginação e intelecto são uma só coisa:

La facoltà inventiva è una delle ordinarie, e principali, e caratteristiche qualità e parti dell'immaginazione. Or questa facoltà appunto è quella che fa i grandi filosofi, e i grandi scopritori delle grandi verità. E si può dire che da una stessa sorgente, da una stessa qualità dell'animo, diversamente applicata, e diversamente modificata e determinata da diverse circostanze e abitudini, vennero i poemi di Omero e di Dante, e i Principii matematici della filosofia naturale di Newton. (...) L'immaginazione per tanto è la sorgente della ragione, come del sentimento, delle passioni, della poesia; ed essa facoltà che noi supponiamo essere un principio, una qualità distinta e determinata dell'animo umano, o non esiste, o non è che una cosa stessa, una stessa disposizione con cento altre che noi ne distinguiamo assolutamente, e con quella stessa che si chiama riflessione o facoltà di riflettere, con quella che si chiama intelletto ec. **Immaginazione e intelletto è tutt'uno**. L'intelletto acquista ciò che si chiama immaginazione, mediante gli abiti e le circostanze, e le disposizioni naturali analoghe; acquista nello stesso modo, ciò che si chiama riflessione ec. ec. (*Zib.* 2133-2134, grifos nossos.)

Logo, tanto faz fazer soar poético um livro escrito em prosa como colocar reflexões filosóficas em meio aos *Canti*, a hibridização de gêneros se deve a uma visão muito elevada da literatura que faz comparecer dentro dela filosofia e poesia como fontes de conhecimento, através do sensível. No caso de Calvino, a esperança de salvar-se naquilo que é mais frágil, a insistência nos poetas, que se liga também à brevidade do texto, à força da imaginação, à velocidade da imagem poética que pode fazer entender algo mais rápido que um longo tratado filosófico, geométrico e racional. E tudo isso se liga à ideia de felicidade, que não é racionalizável como se gostaria.

A visualização do processo genético e da efetiva organização e estruturação das duas obras permite pensar que a contaminação entre os gêneros, a hibridização subjacente à composição de

obras que se valem da constante citação do outro, é amparada pela unicidade do *canzonieri* ou do *novellieri*, e na multiplicidade de tentativas de formas e gêneros de escrita, se encontra a necessidade de mudar ainda mais uma vez o ponto de vista, o ponto do qual se parte para tentar entender a posição do eu, do humano no mundo.

Ainda que não se possa forçar a aproximação das duas obras, constatada a variação de registros, os textos seja das *Operette morale*, seja de *Palomar*, podem ser lidos individualmente como histórias em si e funcionar, assim como funcionam ainda melhor dentro da unidade dos livros: “*Ma è altrettanto vero che ciascuna di queste serie si interseca con tutte le altre, ed è anche questo che fa delle Operette un libro solo, quasi un canzoniere in prosa.*” (FABIO, 1995, p.195), consideração que pode ser estendida para *Palomar*.

3.3. Forma breve e moldura

O gênero sempre é e não é o mesmo, sempre é novo e velho ao mesmo tempo. O gênero renasce e se renova em cada nova etapa do desenvolvimento da literatura e em cada obra individual de um dado gênero. [...] O gênero vive do presente, mas sempre recorda o seu passado, o seu começo. (BAKHTIN, 2013, p.121).

Do quanto dito até aqui sobre as obras *corpus* e seus processos genéticos, o que sobressai é a dificuldade para classificá-las dentro de um gênero específico ou que sejam compostas com o recurso a apenas uma forma literária.

O posfácio de Calvino enuncia descrição, narrativa e “especulação filosófica” como formas, se é que se poderia dizer que a última seja uma forma em termos classificatórios na teoria literária. Descrição e narrativa poderiam ser formas usadas no gênero do romance, ainda que possam estar presentes também em outros gêneros. A epopeia é narrativa, a descrição pode muito bem estar em uma composição do gênero lírico. A especulação filosófica pode ser o primeiro passo para estruturar um texto ensaístico, como também o motor de uma interrogação científica. Se a especulação filosófica puder ser classificada dentro de um gênero, esse seria o dos diálogos filosóficos, que remonta à tradição grega e chega até os *philosophers* franceses, como Montaigne.

Ao gênero do diálogo Leopardi dedica a maior parte das *operette*, apesar de não deixar de inserir dentro da obra o recurso a outros gêneros, como o tratado, de estrutura argumentativa; o canto, lírico por excelência, em versos, como no coro dos mortos do Ruysch, ou sem, como na poesia em prosa do galo silvestre; o fragmento apócrifo, que simula o documento oficial, reenvia à reescrita, à imitação e à reinvenção, ao não canônico.

Resta saber agora o que pode haver em comum entre os quadros de *Palomar* e as diversas estruturas que são utilizadas nas *Operette Morali*. E também, o que possibilita que diversas formas possam estar presentes dentro de uma única obra, na qual cada uma de suas partes pode ser lida separadamente, mas que funciona melhor como totalidade.

Ao se referir às *Operette Morali*, no ensaio *Rapidità*, Calvino assim definirá o livro:

In questa predilezione per le forma breve non faccio che seguire la vera vocazione della letteratura italiana, povera di romanzieri ma sempre ricca di poeti, i quali anche quando scrivono in prosa danno il meglio di sé in testi in cui il massimo di invenzione e di pensiero è contenuto in poche pagine, come quel libro senza uguali in altre letterature che è le *Operette morali* di Leopardi. (CALVINO, 1993, p.56)

A enunciação da parte do autor da “forma breve” como a verdadeira vocação da literatura italiana apresenta-se como um corolário do percurso que foi traçado ao longo de seu ensaísmo no

capítulo 2 deste trabalho, no qual a discussão em torno do romance coloca o autor sempre em angústia diante da escolha a fazer para suas obras. Nas *Lezioni americane*, Calvino sintetiza suas escolhas de poética e suas reflexões sobre o fazer literário, sempre em relação a uma tensão com a influência, que se não é somente leopardiana, essa não deixa de aparecer constantemente.

Há porém uma vaguidade na ideia de forma breve. É possível entender do próprio ensaio de Calvino que se trata de um texto curto, *short stories*, *apologo*, *petit poeme em prose*, mas é ainda difícil depreender dessas possibilidades de formas textuais o que seria breve e o que seria extenso.

Ao investigar a questão da forma breve dentro da tradição literária italiana, se remonta à definição do que seria *novella*, *romanzo* ou *racconto*, o que Pirandello irá definir como “*ondeggiamento grandissimo della forma, del significato delle parole, del valore delle espressioni.*” (MENETTI, 2015, p.19). A palavra *novella* vem do latim *novitas*, que indica *nou* e *notizia*, novidade que precisa ser registrada no re-contar oral ou escrito. A passagem da *novella* de notícia ou novidade a gênero literário “*avviene con molte sfumature tra il Novellino e il Decameron, assumendo l’anonimo Novellino come il primo testo novellistico che attesta questa ambivalenza lessicale, e il Decameron come il primo capolavoro novellistico d’autore, che innesca la lunga e difficile transizione da notizia a genere letterario.*” (MENETTI, 2015, p.19).

Nesse sentido, a novela traz em sua origem uma ligação com a oralidade e com a passagem ao registro escrito. A tradição literária italiana de escrita em prosa se iniciaria por meio de uma forma por excelência híbrida, já que não completamente codificada como um gênero, mas uma reunião daquilo que precisa ser contado. Além da *novitas*, essa traz em si também a ideia de *brevitas e varia*.

Brevitas porque contar algo exige precisão. A novidade da *novella* não está na apresentação de algo completamente novo, mas sim no modo como algo que está presente na cultura é recontado. Um exemplo desse processo da oralidade ao registro escrito – e no tipo de economia textual que precisa ser aplicado – é a compilação que Calvino faz das fábulas italianas, experiência que deixa marcas na forma como o autor lida com a tradição e a reescrita dessa.

Não é por acaso que no ensaio *Rapidità*, Calvino cita a primeira novela da sexta jornada do *Decameron*, na qual a personagem de Madonna Oretta conta a situação enfadonha em que seu interlocutor relata uma história de um modo tão ruim, que ela prefere descer do cavalo a continuar ali a escutar.

Discorrere è come il correre, será o resumo da situação: não é aquilo que é dito, ou se é dito pela primeira vez, mas como é dito. É a forma que importa mais do que a novidade do assunto. A brevidade tem a ver também com a exatidão e com a multiplicidade. Ao mesmo tempo que é necessário ser preciso e conciso ao contar uma novidade, a variedade de assuntos tratados precisa ter um alicerce que sustente a coesão entre as partes. As formas breves tendem a se inserir em uma unidade maior que por sua vez formam gêneros: a novela se insere na moldura, a poesia breve no cancionero ou no ciclo.

A moldura passa a ser fundamental dentro da narrativa calviniana pelo acúmulo de experiências de reescrita, como na citada com *Le fiabe italiane*, e principalmente a partir da participação no movimento Oulipo, quando a lógica combinatória se torna um exercício para a construção formal das obras.

Le città invisibili são o exemplo perfeito do uso da moldura por Calvino. O diálogo entre Kublai Khan e Marco Polo é a moldura que possibilita o desenvolvimento dos breves textos sobre cada uma das cidades e suas combinações de características. Assim como no *Decameron*, é o diálogo entre a *lieta e onesta brigata*, que narra para fugir ao mal da peste, que possibilita a existência de muitas narrativas dentro da mesma obra.

É possível identificar que as duas obras *corpus* neste trabalho se identificam com a ideia da brevidade, da novidade na reescrita de outros textos da tradição e com a variedade de conteúdo e formas, porém, a presença da narratividade é menor do que nos exemplos da tradição italiana como o *Novellino* ou o *Decameron*, e, no caso de Calvino, em relação a outras obras por ele escritas.

Para entender melhor essas obras que apresentam uma extrema hibridização, volte-se a atenção, mais uma vez, aos conceitos de forma e gênero:

A forma se entende como o aspecto exterior de uma coisa, e nos usos literários, um aspecto do conteúdo: em grego a forma (eidos) pode coincidir com a nossa atual concepção de gênero literário, ao qual a palavra italiana deriva, porém, do latim *gigno*. Hoje forma é uma palavra-chave do léxico crítico contemporâneo e é um conceito filosófico que a partir de Aristóteles assume diversos significados segundo os modelos teóricos adotados. A forma é sempre colocada em relação ao conteúdo... (MENETTI, 2019, p.13, tradução nossa)

Forma indica um contorno, um limite que separa o que está dentro e o que está fora. O conteúdo só existe enquanto dentro de uma forma – o conteúdo modula a forma e a forma modula o conteúdo. Um exemplo disso pode ser dado em relação ao binômio de *Collezione di sabbia e Palomar*: as “palomarianas” são escolhidas por meio do critério de que os textos não fizessem referência direta a fatos de crônica ou conteúdo culturais específicos, assim os textos são descartados ou reescritos para atender ao conteúdo que delimitou uma forma ou a forma que o delimitou.

A escolha das diversas formas e conteúdo nas *Operette morali* e em *Palomar* foi dada por essa relação intrínseca entre os dois aspectos, assim o diálogo que satiriza os costumes da sociedade da época se refaz ao modelo de Luciano, o que trata de temas mais abstratos precisa mais do modelo de Platão, a necessidade da expressão lírica aparece no cântico ou no elogio ou ode, a descrição é usada para tratar da natureza, a narrativa para tratar da sociedade e um andamento mais ensaístico para a especulação filosófica, na qual aparecem também elementos líricos.

Não é possível limitar a análise dessas obras à novela ou somente ao narrativo. O que une os textos, seja das *Operette*, seja de *Palomar* são os temas, que inevitavelmente dialogam com a forma. Nesse sentido, mesmo optando por uma análise temática das obras, busca-se mostrar como a forma se relaciona com o tema. E o conceito de gênero fica cada vez mais difícil de ser resolvido para obras de caráter tão híbrido. Isso pode ser devido ao próprio caráter normativo do gênero, que se contrapõe à fluidez da realização literária:

(...) Se o gênero literário teve sempre uma função normativa e projetual, a forma aparece como anti-normativa e anárquica. Tentar reconstruir o experimentalismo criativo das formas breves da narrativa significa colocar sobre a lupa a **substância pulviscolar** da qual é composta a prosa narrativa de invenção, de suas partes menores (*il motto, la facezia, il bozzetto, la figurina*), às maiores (a novela, a fábula, o conto de fadas, o conto), àquelas híbridas (a carta fictícia, a história inventada, o romance epistolar), fora da tradicional oposição entre gêneros maiores (épica, romance) e gêneros menores, distante da busca de um mito de origem do romanesco ocidental. (MENETTI, 2019, p.16, tradução e grifos nossos).

A ideia de uma substância pulviscolar aparece nesse texto crítico como referência à reflexão de Calvino sobre o tema, não só porque o autor é diretamente citado nesse estudo, mas também porque o olhar para o *pulviscolo*, os minúsculos corpúsculos, o pó, a poeira da qual se compõe toda a matéria, se relaciona com o microscópico e o infinitesimal, que terão cada vez mais espaço na obra de Calvino a partir de 1970 e dialoga diretamente com o modo como Calvino concebe a ideia de infinito em relação à concepção leopardiana.

Trata-se de forma neste trabalho por não ser possível enquadrar as obras estudadas em um único gênero. Está-se diante de partes menores que tendem ao todo. A *forma mentis* dialógica dos autores permite que hibridizem os gêneros, ao mesmo tempo em que várias vozes são articuladas dentro do texto, seja aparecendo em personagens separados como os dos diálogos de *Operette Morali*, seja com o diálogo interno em *Palomar*, que está em constante conflito com diversos pontos de vista.

4. OPERETTE MORALI E PALOMAR

Diante do percurso traçado nas três primeiras partes deste trabalho, considerados fundamentais para a entrada nos textos *corpus* de acordo com a hipótese interpretativa da dupla chave recepção crítica e criativa, neste quarto capítulo da tese continuamos o diálogo entre os dois autores-leitores com a leitura comentada de *Operette morali* e *Palomar* em comparação, ora aproximando ora distanciando as duas obras, buscando por meio desse confronto reestruturar a perspectiva sobre as formas da prosa italiana - como objetivo mais geral - e reavaliar a presença das duas obras em si e em diálogo como parte de uma tradição premente de proposta para os próximos milênios, seja na forma, seja no conteúdo.

Ao fazer uma análise temática pode-se cair em uma falsa ideia de que seria possível separar o tema de sua forma. O que parece fazer sentido é que talvez algumas das *Operette* apresentem de modo mais acentuado a presença temática, ficando a análise da forma em segundo plano, ou que as não dialogadas, por não serem facilmente reconduzíveis à forma predominante na obra, levam a análise a prestar mais atenção ao gênero ao qual pertencem, normalmente indicado no título.

Em se tratando dos quadros de *Palomar*, a imbricação forma conteúdo e sua impossibilidade dissociativa parece ter sido motivo de preocupação para o próprio autor, que produz quase que paralelamente aos escritos de invenção a explicação desses em chave crítica, seja através dos prefácios – póstumos ou publicados junto à primeira edição – ou das contracapas, ou ainda das reflexões nos ensaios. Em *Palomar* chega ao máximo a vontade calviniana de explicar a própria obra, sem a simulação do editor, pois o autor faz a explicação à obra fazer parte do texto com o índice ao final, lembrando ao leitor que a ordem dos textos não é casual, que os números antes de cada título encerram a configuração temática e formal, são a moldura que orienta e articula a composição em suas partes, que podem funcionar separadas, mas melhor ainda dentro desse jogo combinatório.

A comparatista assume o risco de orientar-se pelas três áreas temáticas indicadas por Calvino, sabendo que esse tipo de trabalho muitas vezes pode tornar-se uma fria abstração do objeto literário em si, já que se tende a querer que um autor caiba, por assim dizer, no outro. Tentando não sucumbir à vontade de que as *Operette morali* tivessem também três áreas temáticas indicadas por Leopardi, que magicamente se combinassem com as três áreas de *Palomar*, são aproximadas as duas obras que apresentam uma multiplicidade de estruturas formais e temáticas, mas às quais se tenta dar alguma síntese – sempre aproximativa, e, provavelmente provisória – dos pontos de contato que poderiam ser resumidos nos seguintes três grandes temas: Natureza, Sociedade e Infinito.

4.1. Eu + Natureza

Foco na área temática 1: “*corrispondono generalmente a un’esperienza visiva, che ha quasi sempre per oggetto forme della natura, il testo tende a cofigurarsi come una descrizione.*” (CALVINO, 1994, p.128).

4.1.1. Poéticas do infinito

Partindo da ideia que a felicidade – ou a busca dessa na condição humana – é o tema central das *Operette*, nesse primeiro subitem se passa pelas “*parvenze d’infinito*” presentes na primeira *operetta*, aparências essas que são intimamente ligadas às teorizações leopardianas sobre o prazer, tentando identificar como essas são produzidas textualmente com elementos da Natureza que criam ilusões de infinito.

Em comparação começaremos a busca dos “sinais de infinito” também em *Palomar*, tendo como indicação a já citada área temática 1, e partindo aqui da *Lettura d’un’onda*, tendo o mar como elemento da natureza que cria a impressão de infinito.

Narrasi che tutti gli uomini che da principio popolarono la terra... assim começa a história do gênero humano dentro da perspectiva de Leopardi. Ironicamente avisa ao leitor que essa gênese não tem nenhuma relação com as tradições cristã e hebraica. Como prólogo à obra, a *Storia del genere umano* tem uma estrutura narrativa arcaizante, como se fosse um texto antigo que narra a gênese; só que são os personagens da mitologia grega que interpretam essa história da origem humana. São colocados em cena - através da narrativa de como vieram à terra *i monelli* da humanidade e de como Júpiter e outros Deuses fizeram de tudo para melhorar a condição dessa - os temas centrais que perpassam as *Operette*, sempre em diálogo com a consciência da infelicidade.

Criados por Júpiter, os humanos a princípio são todos crianças, em um Terra que é muito menor do que seria agora. Passada essa fase inicial de tranquilidade, ligada ao fato de estarem no estado ingênuo da infância, as pessoas começam a apresentar algumas inquietações:

Così consumata dolcissimamente la fanciullezza e la prima adolescenza, e venuti in età più ferma, incominciarono a provare alcuna mutazione. Perciocché le speranze, che eglino fino a quel tempo erano andati rimettendo di giorno in giorno, non si riducendo ancora ad effetto, parve loro che meritassero poca fede; **e contentarsi di quello che presentemente godessero, senza promettersi verun accrescimento di bene**, non pareva loro di potere ... (LEOPARDI, 2008, p.84, grifos nossos.)

Indícios de um princípio de *noia* ou tédio, característicos dos humanos, que não sabem estar no presente sem projetar algo para o futuro, o que os deixa em um estado de perpétua ânsia. A oposição crianças/jovens vs adulto/velhos, de ascendência *vichiana*, aparece já no início das *Operette* assim como no início do *Zibaldone*, e irá pouco a pouco se desdobrando em suas variações entre antigos e modernos, poetas e filósofos, imaginação e razão.

Nessa passagem da infância e juventude à percepção adulta, algumas das pessoas tiraram a própria vida, algo que pareceu horrível aos Deuses, pelo suicídio em si, e também pelo medo de perder os seres que os idolatram, pediram a Júpiter que fizesse algo. Esse pensa: “... *che gli uomini si querelavano principalmente che le cose non fossero immense di grandezza, né infinite di beltà, di perfezione e di varietà, come essi da prima avevano giudicato; anzi essere angustissime, tutte imperfette, e pressoché di una forma...*” (LEOPARDI, 2008, p.87).

A percepção dos limites da natureza e/ou mundo, que não são infinitamente imensos, nem belos, nem perfeitos e nem apresentam tanta variedade, ou a percepção do limite mesmo da existência se relaciona com a ideia da *assuefazione*, com o tempo, o conhecimento que se adquire das coisas faz com que essas se tornem habituais, repetidas a ponto de não se encontrar mais novidade, e, pelo contrário, começa-se a perceber a pequenez, a imperfeição, a uniformidade que gera insatisfação com o presente.

Assim começa a ser enunciada em outros termos, nas *Operette*, a *teoria del piacere*, eixo central da reflexão leopardiana e, independentemente do que a crítica tenha apresentado até o momento sobre sua obra, a única teoria à qual o autor faz referência no *Zibaldone*, também chamada em outros trechos como “*sistema della natura*”.

Como visto em 1.2. desta tese, as trilhas da floresta do *Zibaldone* se bifurcam em tantíssimas direções temáticas, porém o fio condutor central de qualquer coisa que Leopardi venha a chamar de sistema se relaciona com a *teoria del piacere*:

Questo desiderio e questa tendenza non ha limiti, perch'è ingenita o congenita coll'esistenza, e perciò non può aver fine in questo o quel piacere che non può essere infinito, ma solamente termina colla vita. E non ha limiti 1. nè per durata, 2. nè per estensione. Quindi non ci può essere nessun piacere che uguagli 1. nè la sua durata, perchè nessun piacere è eterno, 2. nè la sua estensione, perchè nessun piacere è immenso, ma la natura delle cose porta che tutto esista limitatamente e tutto abbia confini, e sia circoscritto. Il detto desiderio del piacere non ha limiti per durata, perchè, come ho detto non finisce se non coll'esistenza, e quindi l'uomo non esisterebbe se non provasse questo desiderio. Non ha limiti per estensione perch'è sostanziale in noi, non come desiderio di uno o più piaceri, ma come desiderio del piacere. Ora una tal natura porta con se materialmente l'infinità, perchè ogni piacere è circoscritto, ma non il piacere la cui estensione è indeterminata, e l'anima amando sostanzialmente il piacere, abbraccia tutta l'estensione immaginabile di questo sentimento, senza poterla neppur concepire, perchè non si può formare idea chiara di una cosa ch'ella desidera illimitata. (...)Veniamo alla inclinazione dell'uomo all'infinito. Indipendentemente dal desiderio del piacere, esiste nell'uomo una facoltà immaginativa, la quale può concepire le cose che non sono, e in un modo in cui le cose reali non sono. Considerando la tendenza innata dell'uomo al piacere, è naturale che la facoltà immaginativa faccia una delle sue principali occupazioni della

immaginazione del piacere. E stante la detta proprietà di questa forza immaginativa, ella può figurarsi dei piaceri che non esistano, e figurarseli infiniti 1. in numero, 2. in durata, 3. e in estensione. Il piacere infinito che non si può trovare nella realtà, si trova così nella immaginazione, dalla quale derivano la speranza, le illusioni ec. Perciò non è maraviglia 1. che la speranza sia sempre maggior del bene, 2. che la felicità umana non possa consistere se non se nella immaginazione e nelle illusioni.” (Zibaldone, 12-13 luglio 1820).

As reflexões no *Zibaldone*, a partir do questionamento do belo e da natureza, elevam a questão estética ao diálogo com a ética, questionando filosoficamente a condição humana diante da impossibilidade do prazer. A defesa leopardiana da literatura e da imaginação passam por essa defesa de uma necessidade humana – que poderia ser aproximada à discussão de Antônio Cândido sobre a literatura como bem inalienável, no ensaio *O direito à literatura* – que é constantemente suprimida na modernidade – e não só.

Não podendo satisfazer o desejo das pessoas de permanecer para sempre no estado de infância e inocência, e ao mesmo impossibilitado de compartilhar a plenitude permitida pelas leis universais somente aos Deuses, a solução de Júpiter é criar “*aparências de infinito*” nessa terra uniforme:

...ringrandi la terra d’ogn’intorno, e v’infuse il mare, acciocché, interponendosi ai luoghi abitati, diversificasse la sembianza delle cose, e impedisse che i confini loro non potessero facilmente essere conosciuti dagli uomini, interrompendo i cammini, ed anche rappresentando agli occhi una viva similitudine dell’immensità. (...) Molti luoghi depresse... (...) Creò similmente il popolo de’ sogni, e commise loro che ingannando sotto più forme il pensiero degli uomini, figurassero loro quella pienezza di non intelligibile felicità, che egli non vedeva modo a ridurre in atto, e quelle immagini perplesse e indeterminate, delle quali esso medesimo, se bene avrebbe voluto farlo, e gli uomini lo sospiravano ardentemente, non poteva produrre alcun esempio reale. (LEOPARDI, 2008, p.88-89)

Inicialmente, as ilusões criadas pelo mar e pelos montes, colinas, o céu cheio de estrelas, a mistura das gerações que geram esperança nos adultos e velhos, as florestas, o eco, o rumor que se escuta do balanço da copa das árvores; e a presença dos sonhos no sono que geram imagens indefinidas de felicidade, bastaram a satisfazer os humanos. Esse primeiro momento pode ser considerado como idílico da relação entre os humanos e a natureza, já que essas ilusões são criadas principalmente por meio de elementos dessa – excetuando-se os sonhos, que são uma introjeção da capacidade imaginativa dentro ao funcionamento do corpo humano.

Esse período de felicidade - embora tenha durado mais do que quando eram os humanos todos iguais e a natureza toda uniforme – com o passar do tempo se torna habitual, e, com a ausência de novidade, a humanidade busca novos modos de se distrair e satisfazer: passam a praticar atos ímpios e para puní-los, Júpiter envia um dilúvio. Essa parte da gênese leopardiana é particularmente interessante na medida em que dialoga com o dilúvio bíblico, mas apresenta uma ideia invertida da proposição: os humanos são maus porque a própria natureza das coisas é má, a

natureza impõe a insatisfação da condição humana, desmontando a concepção do pecado original para os cristãos e da “*caduta dei dinasti*” platônica.

Começa então um novo momento na história da espécie humana: já que as ilusões ligadas à natureza e a possibilidade imaginativa não foram suficientes para aplacar a insatisfação, Júpiter decide que dará necessidades materiais que distraiam da busca constante pela felicidade:

...deliberò valersi di nuove arti a conservare questo misero genere: le quali furono principalmente due. L'una mescolare (mescolare) la loro vita di mali veri; l'altra implicarla in mille negozi (occupazioni) e fatiche, ad effetto d'intrattenere gli uomini, e divertirli (distogliere) quanto più si potesse dal conversare col proprio animo, o almeno col desiderio di quella loro incognita e vana felicità. (LEOPARDI, 2008, p.93)

Se a primeira solução era imagens de leveza ligadas à natureza, criando ilusões de infinito, a segunda é muito mais pesada, pois parte da ideia que, tendo experiência de um mal maior, suportar os menores será mais fácil e é possível criar a esperança que o dia de amanhã será melhor que hoje:

...imperciocché gl'infelici hanno ferma opinione che eglino sarebbero felicissimi quando si riavessero dei propri mali; la qual cosa, come è la natura dell'uomo, non mancano mai di sperare che debba loro succedere in qualche modo. Appresso creò le tempeste dei venti e dei nemi, si armò del tuono e del fulmine, diede a Nettuno il tridente, spinse le comete in giro e ordinò le eclissi; colle quali cose e con altri segni ed effetti terribili, istituì di spaventare i mortali di tempo in tempo: sapendo che il timore e i presenti pericoli riconcilierebbero alla vita, almeno per breve ora, non tanto gl'infelici, ma quelli eziandio che l'avessero in maggiore abbominio, e che fossero più disposti a fuggirla.” (LEOPARDI, 2008, p.93)

Ao criar ameaças da própria natureza à existência humana e necessidades materiais e fisiológicas, como alimentar-se e vestir-se, o ócio desaparece. Nesse momento também surgem as primeiras nações, que trazem a impiedade para o considerado estrangeiro, a arte entra em cena pois não há mais possibilidade de encontrar beleza na natureza. Elementos que podem ser considerados como progresso e civilização, na história desconstruída de Leopardi são sinais de declínio e barbárie.

As ilusões que podem satisfazer os desejos humanos de elevação, nesse contexto são chamadas de fantasmas, pois são ligadas à sociedade e não à natureza:

mandò tra loro alcuni fantasmi di sembianze eccellentissime e soprumane, ai quali permise in grandissima parte il governo e la potestà di esse genti: e furono chiamati Giustizia, Virtù, Gloria, Amor patrio e con altri sì fatti nomi. Tra i quali fantasmi fu medesimamente uno chiamato Amore, che in quel tempo primieramente, siccome anco gli altri, venne in terra... (LEOPARDI, 2008, p. 96)

Assim a vida em sociedade é regida por esses “fantasmas”, aos quais os humanos dedicam a vida, mantendo-a tolerável porque se acredita que sejam o mais importante. Porém, com o progresso, mesmo as dificuldades que estavam a distrair os humanos de sua condição acabam por ser superadas. Sem tantos empecilhos para a manutenção da existência material, como comer e se abrigar das intempéries da natureza, o desejo se volta para o conhecimento e a busca da verdade. Apesar da verdade ter efeito diferente nos humanos e nos Deuses, a decisão final de Júpiter, depois da insistência dos humanos em buscá-la, foi mandá-la para sempre à Terra. E a condição humana passou a ser:

E nulla sperando, né veggendo alle imprese e fatiche loro alcun degno fine, verranno in tale negligenza ed abborrimento da ogni opera industriosa, non che magnanima, che la comune usanza dei vivi sarà poco dissomigliante da quella dei sepolti. Ma in questa disperazione e lentezza non potranno fuggire che il desiderio di un'immensa felicità, congenito agli animi loro, non li punge e cruce tanto più che in addietro, quanto sarà meno ingombro e distratto dalla varietà delle cure e dall'impeto delle azioni. E nel medesimo tempo si troveranno essere destituiti della naturale virtù immaginativa, che sola poteva per alcuna parte soddisfarli di questa felicità non possibile e non intesa, né da me, né da loro stessi che la sospirano. (LEOPARDI, 2008, p.103)

Perdidas as ilusões, a única coisa que resta é o Amor, que segundo a história, foi enviado por Júpiter por piedade dos grandes espíritos e intelectos: “*Perciocché negli animi che egli si elegge ad abitare, suscita e rinverdisce per tutto il tempo che egli vi siede, l'infinita speranza e le belle e care immaginazioni degli anni teneri.*” (LEOPARDI, 2008, p. 110). E assim está a espécie, dividida entre a verdade e o amor, razão e coração, logos e pathos.

É desse ponto da história da espécie que Palomar se propõe a descrever o mundo: “*...personaggio in cerca d'un'armonia in mezzo a un mondo tutto dilaniamenti e stridori.*” (CALVINO, 1994, p.VI), “*...è in piedi sulla riva e guarda un'onda.*” (idem, p.5). O mundo desmembrado e estridente ecoa o prefácio a *Una pietra sopra*, a lembrar que nenhum colapso será tão grande a ponto de excluir outros colapsos.

A definição da personagem se aproxima, primeiramente, da questão levantada na introdução, sobre o ritmo de vida no qual se vive atualmente, que cria uma condição contraditória para a apreciação dos clássicos. Por outro lado, apresenta-se como uma das bases para a comparação da obra e da poética de Leopardi, uma vez que o cerne é a constatação da impossibilidade de harmonia entre homem/natureza/mundo ou a impossibilidade da felicidade humana. Nesse sentido, ao fazer essa leitura comparada, é possível ver como uma crescente tensão acompanha os textos, pois a desarmonia se dá tanto entre natureza/humanidade, como entre cultura/humanidade, isto é, tanto entre os humanos e aquilo não criado por eles, que segue regras e vontades independentes das suas, quanto com aquilo que eles mesmos “criaram” através das relações simbólico-sociais.

O primeiro quadro de *Palomar* é 1.1.1. *Lettura di un'onda*, por excelência a parte na qual a área temática 1 predomina. O que o personagem faz nessa primeira aventura da observação da natureza é observar uma onda, ou melhor, ler uma onda:

Non che egli sia assorto nella contemplazione delle onde. Non è assorto perché sa bene quello che fa: vuole guardare un'onda e la guarda. Non sta contemplando, perché per la contemplazione ci vuole un temperamento adatto, uno stato d'animo adatto e concorso di circostanze esterne adatto: e per quanto il signor Palomar non abbia nulla contro la contemplazione in linea di principio, tuttavia nessuna di quelle tre condizioni si verifica per lui. Infine non sono "le onde" che lui intende guardare, ma un'onda singola e basta: volendo evitare le sensazioni vaghe, egli si prefigge per ogni suo atto un oggetto limitato e preciso. (CALVINO, 1994, p.5)

O primeiro parágrafo do livro indica o tom: uma sequência de três negativas, na qual cada nova adiciona à anterior mais um elemento contrário à possibilidade de contemplação. Elenca todas as condições necessárias para a realização de tal ação, como a se certificar que levou em consideração tudo que poderia ser levado. Essa construção gera um ritmo no texto, de acúmulo. Porém, é a ideia do "campo limitado" de observação que produz o sentido.

Como se tivesse desistido de lidar com a macroestrutura, o olhar do personagem se volta para o recorte, para a análise de uma pequena parte de modo a, talvez, depois, poder estender a compreensão da parte para uma compreensão do todo, como método aplicável: "*Solo se egli riesce a tenerne presenti tutti gli aspetti insieme, può iniziare la seconda fase dell'operazione: estendere questa conoscenza all'intero universo.*" (CALVINO, 1994, p.9).

Sinal do olhar fenomenológico anunciado no ensaio *Lo sguardo dell'archeologo*. A limitação da observação, descrição e análise se dá pela vontade de evitar as sensações vagas. A postura do personagem porém se revela infrutífera, porque quanto mais tenta manter as coisas sobre controle e restringir seu campo de visão, mais se aproxima de algo que não consegue controlar. A descrição segue mostrando isto: separar uma onda da outra não é uma tarefa fácil, existem elementos que se repetem na formação das ondas, mesmo sendo distribuídos de forma irregular, há uma harmonia- desarmônica na estrutura das ondas, ou uma ordem que se faz também de desordem. Incapaz de "*semplicemente vedere un'onda*", a tentativa de redução fenomenológica é falha na medida em que a natureza não permite a separação definível de suas partes.

Controlar a natureza através da compreensão das partes é um método necessário ao personagem para se manter distante da desarmonia: "*Uomo nervoso che vive in un mondo frenetico e congestionato, il signor Palomar tende a ridurre le proprie relazioni col mondo esterno e per difendersi della nevrastenia generale cerca quanto più può di tenere le sue sensazioni sotto controllo.*" (CALVINO, 1994, p.6).

E se chega ao problema da espécie humana. Se para se sentir em paz os humanos precisam entender o mundo, explicá-lo, classificá-lo, o problema da separação entre sentir e pensar retorna. Tirando as sensações, tentando ter o controle através da compreensão analítica e racional, é possível então encontrar a harmonia?

No ensaio *Esattezza*, Calvino trata da exatidão como proposta para a literatura do próximo milênio, ao constatar que uma epidemia atingiu a humanidade na capacidade que a caracteriza, isso é, o uso da palavra, defende o uso de uma linguagem precisa, e também de imagens, pois a quantidade dessas que são recebidas diariamente pelas pessoas, sem o nexos interno que possibilitaria que fizessem sentido, gera uma ausência de forma. O problema é que a inconsistência não está só na linguagem ou nas imagens, mas no mundo, e o autor considera que a literatura, e talvez somente ela, pode criar anticorpos a essa peste. (CALVINO, 1993, p.66-67).

Mas para defender a exatidão, o autor cita as reflexões leopardianas no *Zibaldone* sobre o *vago*, em reflexões de 25 e 28 de setembro de 1821, que tratam das palavras *poeticissime* que provocam ideias indefinidas e cita um longo trecho de 20 de setembro de 1821, do qual se destaca o início:

Da quella parte della mia teoria del piacere dove si mostra come degli oggetti veduti per metà, o con certi impedimenti ec. ci destino idee indefinite, si spiega perchè piaccia la luce del sole o della luna, veduta in luogo dov'essi non si vedano e non si scopra la sorgente della luce; un luogo solamente in parte illuminato da essa luce; il riflesso di detta luce, e i vari effetti materiali che ne derivano; il penetrare di detta luce in luoghi dov'ella divenga incerta e impedita, e non bene si distingua... (Zibaldone di pensieri, 20 sett. 1821)

Ler os trechos do *Zibaldone* faz com que Calvino chegue a uma conclusão aparentemente paradoxal, de que para ser exato é necessário ser vago:

Ecco dunque cosa richiede da noi Leopardi per farci gustare la bellezza dell'indeterminato e del vago! È una attenzione estremamente precisa e meticolosa che egli esige nella composizione d'ogni immagine, nella definizione minuziosa dei dettagli, nella scelta degli oggetti, dell'illuminazione, dell'atmosfera, per raggiungere la vaghezza desiderata. Dunque Leopardi, che avevo scelto come contraddittore ideale della mia apologia dell'esattezza, si rivela un decisivo testimone a favore... Il poeta del vago può essere solo il poeta della precisione, che sa cogliere la sensazione più sottile con occhio, orecchio, mano pronti e sicuri.(...) la ricerca dell'indeterminato diventa l'osservazione del molteplice, del formicolante, del pulviscolare... (CALVINO, 1993, p.69)

Assim, o autor une sua ideia de exatidão à poética do indefinido, por meio da observação do pulviscolar, do minúsculo. O que parece oposição na verdade não é, pois, ao tentar delimitar precisamente seu campo de observação, o senhor Palomar atinge uma situação que expressa o indeterminado, sendo impossível isolar uma onda da outra. Quanto mais ele tenta ser preciso e exato, mais se aproxima de uma situação à qual sua racionalidade não pode controlar, ligada à

natureza do mar: “*Forse il vero risultato a cui il signor Palomar sta per giungere è di far correre le onde in senso opposto, di capovolgere il tempo, di scorgere la vera sostanza del mondo al di là delle abitudini sensoriali e mentali? No, egli arriva fino a provare un leggero senso di capogiro, non oltre*” (CALVINO, 1994, p.9).

Essa situação, na qual o senhor Palomar quase atinge a modificação dos hábitos sensoriais e mentais, podem ser aproximadas da ideia que permeia um dos poemas mais famosos de Leopardi, o idílio *L'infinito*, no qual o autor expressa liricamente sua concepção poética ligada à ideia de vago, de indeterminado e de infinito:

L'Infinito
 Sempre caro mi fu quest'ermo colle,
 E questa siepe, che da tanta parte
 De l'ultimo orizzonte il guardo esclude.
 Ma sedendo e mirando, interminati
 Spazi di là da quella, e sovrumani
 Silenzi, e profondissima quiete
 Io nel pensier mi fingo, ove per poco
 Il cor non si spaura. E come il vento
 Odo stormir tra queste piante, io quello
 Infinito silenzio a questa voce
 Vo comparando: e mi sovvien l'eterno,
 E le morte stagioni, e la presente
 E viva, e 'l suon di lei.
 Così tra questa Infinità s'annega il pensier mio:
 E 'l naufragar m'è dolce in questo mare.

O poeta, ao ter sua visão impedida pela sebe, passa por uma experiência na qual o limite da visão se mistura às percepções sensoriais, dando vazão à imaginação. O fremito do vento aproxima o real da imaginação do infinito, permitindo o vagar da mente através da imensidão, até encontrar seu limite, que leva ao naufrágio. A poesia permite a aproximação da ideia de infinito, ainda que o naufrágio indique a impossibilidade de “dizer o infinito”, mesmo que a palavra poética encontre seu limite diante do silêncio.

Silêncio e palavra é outra das dualidades colocadas por Calvino como presentes em *Palomar*. A poesia consegue tratar de algo extremamente pesado como o limite da cognição humana, que se embate com a ideia de infinito, de acordo com a teoria leopardiana, porque o desejo é infinito, por meio da linguagem indefinida que consegue tolher o peso, ou, como diria Calvino, Leopardi dá ao seu ininterrupto raciocínio sobre o peso de viver, imagens de leveza. (CALVINO, 1993, p.30-1).

Resta saber se o senhor Palomar consegue provar a mesma leveza. O que acaba acontecendo ao personagem na sequência é a desistência da leitura de uma onda. A tentativa de “ler” uma parte da natureza, para depois aplicar esse conhecimento, seguirá presente nos próximos quadros da obra. Mas quanto mais tenta limitar o campo de observação, mais se aproxima da ideia de infinito, sem harmonia ou regularidade, ou um modelo que possa ser aplicado às coisas da natureza para a

compreensão do mundo, mas sim do mundo como feito de infinitas possibilidades de combinação para a existência ou não disso ou daquilo, como fruto do acaso e não da ordem, caótico.

Cabe aqui a citação de uma análise feita a propósito da poesia de Montale e da leitura de uma onda de *Palomar*, pois, como visto no capítulo 2, Calvino aproxima as poéticas desse autor e a de Leopardi, e quando outro crítico aproxima as três, fica cada vez mais evidente o nexos entre os autores da “*mallattia dell’infinito*”, para usar o título de outro crítico de Calvino e Leopardi, Pietro Citati:

Il fatto che l’onda contenga più realtà e imprevedibilità di quella che Palomar conosce può esser interpretato in due modi, che contengono due visioni del mondo, seppur considerate nel loro aspetto più pratico: è un segno che potrebbe destare nel piccolo uomo in ricerca il desiderio del “più in là”, visto che si è arrivati alla soglia della percezione del limite della nostra conoscenza, o disperarlo come se gli apparisse nuovamente (...) il nulla, il caos, l’inconoscibile, l’indistricabile.” (PIERANGELI, 1997, P.154).

A dupla possibilidade se verifica, tanto o desejo do “mais além”, que no idílio gera a atração e repulsa pelo infinito, como o medo diante do nada e do inconcebível. Palomar desiste de sua leitura e “*s’allontana lungo la spiaggia, coi nervi tesi com’era arrivato e ancor più insicuro di tutto.*” (CALVINO, 1994, p.9). Em ambos os casos há naufrágio, só que no segundo não tem doçura, só peso.

Come l’ascolto dello stormire era diventato lingua della poesia, così il naufragio, oltre che naufragio del pensiero, è naufragio della lingua, esposizione della sua impotenza, esperienza della impossibilità di dire l’infinito. Che è poi l’esperienza stessa della poesia. Ma l’essersi aggirati sui confini di questa impossibilità dà al naufragio la dolcezza di un pensiero che intravede il suo oltre, di un corpo che prova tutto l’arco della sua sensitiva finzione, di una lingua che corteggia il silenzio che la circo-scrive e la esalta e la svuota. (PRETE, 1998, p.43-44).

4. 1. 2. Uma homenagem à lua leopordiana

O ponto 1.3. de *Palomar* pode ser tido como o resumo ou suprassumo daquilo que o crítico Antônio Prete definiu como “*un omaggio alla luna leopordiana*”, na já citada resenha ao livro. Embora a lua esteja presente em outras passagens da obra de Calvino, como nas *Cosmicomiche*, o recorte escolhido neste trabalho volta a leitura para essa parte.

O primeiro dos três quadros de 1.3. *Palomar guarda il cielo* é 1.3.1. *Luna di pomeriggio*, que não é observada por ninguém, mas a tarde seria o momento mais importante para olhar a lua, já que sua “*esistenza è ancora in forse*” (CALVINO, 1994, p.35). A primeira descrição da forma dessa lua, que pode ser vista durante o dia, traz a ideia de indefinido, o olhar para uma forma da natureza que traz em si algo de poético, ao mesmo tempo que é esquecida:

È un'ombra biancastra che affiora dall'azzurro intenso del cielo, carico di luce solare; chi ci assicura che ce la farà anche stavolta a prendere forma e lucentezza? È così fragile e pallida e sottile; solo da una parte comincia ad acquistare un contorno netto come un arco di falce, e il resto è ancora tutto imbevuto di celeste. È come un'ostia trasparente, o una pastiglia mezzo dissolta; solo che qui il cerchio bianco non si sta disfacendo ma condensando, aggregandosi a spese delle macchie e ombre grigiazzurre che non si capisce se appartengano alla geografia lunare o siano sbavature del cielo che ancora intridono il satellite poroso come una spugna. (CALVINO, 1994, p.35).

A ideia de salvar-se naquilo que é frágil também está presente na lição *Leggerezza*, quando o autor referencia a poesia como algo importante, que traz esperança, mesmo parecendo ser a coisa mais frágil⁴⁵. A imagem da lua como uma hóstia transparente ou um comprimido em parte dissolvido, aproxima o elemento poético indefinido de algo sagrado, e, na sequência, de algo banal e cotidiano como uma pílula qualquer para dor de cabeça. Essa oscilação entre algo elevado e algo prosaico na observação do céu se repete em 1.3.3. *La contemplazione delle stelle*:

Ecco una freccia splendente che solca il cielo. Una meteora? Sono queste le notti in cui è più frequenti scorgere delle stelle cadenti. Però potrebbe essere benissimo un aereo di linea illuminato. Lo sguardo del signor Palomar si tiene vigile, disponibile, sciolto da ogni certezza. (CALVINO, 1994, p.49)

Um meteoro pode ser explicado cientificamente, uma estrela cadente é parte de um cometa ou de um asteroide, que no contato com o ar atmosférico entra em combustão e produz um rastro de luz no céu. A ideia de que se possa fazer pedidos quando se vê uma estrela cadente é fantástica, tentativa de encontrar uma resposta ou um conforto no céu como faziam os antigos ou como o pastor errante na Ásia. Mas pode ser simplesmente apenas uma das criações humanas por meio de seu progresso, um avião qualquer a cruzar o céu.

O círculo branco da lua, comparado ao do comprimido na descrição, está se condensando, pois essa lua ainda terá que se metamorfosear um pouco para se tornar definida, totalmente visível. A incerteza de sua existência é gerada pela incapacidade de vê-la completamente. A imagem indefinida então, invés de ser recebida como beleza, gera angústia, já que o “talvez” é o índice da ânsia do Senhor Palomar:

⁴⁵ O trecho ao qual se faz referência é uma consideração sobre a poesia *Piccolo testamento* de Eugenio Montale, da qual Calvino escreve: “*Mai come in questa poesia scritta nel 1953, Montale ha evocato una visione così apocalittica, ma ciò che i suoi versi mettono in primo piano sono quelle minime tracce luminose che egli contrappone alla buia catastrofe (“Conservane la cipria nello specchietto / quando spenta ogni lampada / la sardana si farà infernale...”)* Ma come possiamo sperare di salvarci in ciò che è più fragile? Questa poesia di Montale è una professione di fede nella persistenza di ciò che più sembra destinato a perire, e nei valori morali investiti nelle tracce più tenui: “*il tenue bagliore strofinato / laggiù non era quello d’un fiammifero*”. (CALVINO, 1993, p.10-11), que dialoga com a ideia central das Lições Americanas – que é a confiança no futuro da literatura, a possibilidade de trazer anticorpos contra a “peste da linguagem”, e reafirma a aproximação da linha Leopardi-Montale.

In questa fase il cielo è ancora qualcosa di molto compatto e concreto e non si può essere sicuri se è dalla sua superficie tesa e ininterrotta che si sta staccando quella forma rotonda e biancheggiante, d'una consistenza appena più solida delle nuvole, o se al contrario si tratta d'una corrosione del tessuto di fondo, una smagliatura della cupola, **una breccia che s'apre sul nulla retrostante. L'incertezza è accentuata dall'irregolarità** della figura che da una parte sta acquistando **rilevo** (dove più le arrivano i raggi del sole declinante) dall'altra indugia in una specie di penombra. (CALVINO, 1994, p. 35-36, grifos nossos)

No indefinido dessa lua incerta, irregular, não-ordenada e não harmônica, a ideia do *nulla* se faz presente mais uma vez. A observação e descrição da natureza da área temática 1 vai se contaminado cada vez mais com a especulação filosófica da área temática 3. O dado evidente é a incerteza, a vontade de compreender e ao mesmo tempo o impacto de encontrar o limite.

As imagens de leveza que Leopardi dá ao peso do viver que Calvino cita no ensaio *Leggereza* são imagens da poesia. São citados trechos de: *La sera del dì de festa*, *Alla luna*, *La vita solitaria*, *Il sabato del villaggio* e *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*⁴⁶. O autor diz também que pensou em dedicar o ensaio todo à lua, suas aparições em diversos autores e países, mas depois percebeu que a lua seria toda dedicada a Leopardi.

A lua na obra de Leopardi aparece desde “*Era la luna nel cortile, un lato/ Tutto ne illuminava, e discendea...*” da primeira página do *Zibaldone*, neste trabalho citado em 1.2., e, como visto, tem relação com o interesse do autor sobre o cosmos – que foi estudado na forma da *Storia della astronomia* escrita por ele – que apesar de constatar os “erros dos antigos” nas ideias que tinham em relação a esse, eleva os erros à categoria de ilusões fundamentais.

Calvino aproxima Leopardi de outro poeta consciente da materialidade da existência, Lucrécio, citando o *De rerum natura*, só sendo possível tratar de vago e indefinido na medida em que se tem profunda certeza da concretude das coisas. A oposição entre leveza e peso em Calvino pode assumir então a forma de oposição entre conhecimento através do poético – e da imaginação – e conhecimento através da ciência – e da razão – mas que ao invés de se contraporem são necessárias uma a existência da outra: “*La poesia dell'invisibile, la poesia delle infinite potenzialità imprevedibili, così come la poesia del nulla nascono da un poeta che non ha dubbi sulla fisicità del mondo.*” (CALVINO, 1993, p.13).

A citação de Lucrécio é relevante pois sendo um autor que retoma a tradição materialista, a aproximação de Leopardi a essa linha é um caminho possível para a compreensão da máxima “imaginação e intelecto são uma só coisa”, já que a questão filosófica de fundo é o questionamento da ideia de separação total entre o sensível/materialidade e a ideia abstrata que se forma desses.

Mas não só de leveza são as imagens da lua em Leopardi. No *Dialogo della terra e della luna*, em consonância com a proposta satírica da *operetta*, a presença da lua aponta para uma outra

⁴⁶ Uma análise mais aprofundada da presença da Lua na obra de Leopardi e o diálogo com outros autores, como Italo Calvino, pode ser lida em *La poliformia della luna nei canti di Giacomo Leopardi* (DORIGO, p.94-201) *Rivista di Studi Italiani*. Disponível em <https://www.homolaicus.com/letteratura/fonti/La-polimorfia-della-luna-nei-Canti-di-Giacomo-Leopardi.pdf>

direção: a Terra inicia o diálogo, porque tem tempo livre já que as coisas nela andam pelas próprias pernas, e ao sentir *noia*, decide conversar. Após as primeiras falas, que tratam do fato de nenhum dos dois corpos celestes sentirem nada, nem escutarem as liras universais que Pitágoras dizia que eram um som que ecoava de seu movimento, zombando de mais um dos erros dos antigos, a Terra pergunta se o satélite tem população, ao que essa responde:

LUNA. Delle tue corna io non so che dire. Fatto sta che io sono abitata.
 TERRA. Di che colore sono cotesti uomini?
 LUNA. Che uomini?
 TERRA. Quelli che tu contieni. Non dici tu d'essere abitata?
 LUNA. Sì: e per questo?
 TERRA. E per questo non saranno già tutte bestie gli abitatori tuoi.
 LUNA. Nè bestie nè uomini; che io non so che razze di creature si sieno nè gli uni nè l'altre. E già di parecchie cose che tu mi sei venuta accennando, in proposito, a quel che io stimo, degli uomini, io non ho compreso un'acca. (LEOPARDI, 2008, p.196)

A lua na *operetta* faz a negação antropocêntrica, já que invés de representar uma imagem poética, é na verdade uma antecipação da natureza do diálogo com o Islandês, indiferente à espécie humana. A palomariana *Luna di pomeriggio* termina com o personagem Palomar indo embora assim que inicia a noite, depois de assegurar-se que a lua não tem mais necessidade de sua presença. A ideia de que a lua só existiria em relação à percepção humana indica o antropocentrismo da relação da humanidade com o resto do Universo, a julgar que tudo deva ser similar a sua aparência ou que seja o centro de todas as coisas existentes.

Em 1.3.2. *L'occhio e i pianeti*, Palomar tem a oportunidade de olhar o céu com um telescópio. A beleza do céu o leva a refletir sobre os antigos – que, se tivessem um aparelho tecnológico como o dele, saberiam estar diante do “céu de Platão”, o mundo das ideias - mas a situação que poderia ser de contemplação do céu como algo mitológico ou fantástico, é, para o personagem, a constatação que é exatamente a desconfiança dos nossos sentidos que não nos possibilita “... *lasciare che l'immaginazione si spogli dei panni non suoi, rinunci a sfoggiare un sapere libresco.*” (CALVINO, 1994, p.43).

E na palomariana sucessiva, o personagem sente obrigação de olhar as estrelas, para não desperdiçar o céu que se põe à disposição. Mas esta “contemplação” o coloca numa situação complicada, pois além de ter que encontrar um lugar onde a luz elétrica e os obstáculos a uma visão total do céu não o atrapalhem, tem que usar um mapa das constelações, sem o qual não saberia o que está vendo, e também uma lanterna, para enxergar o mapa. Não é possível ao senhor Palomar contemplar o céu sem mediações, através apenas da visão direta:

...l'esperienza del cielo che interessa a lui è quella a occhio nudo, come gli antichi navigatori e i pastori erranti. Occhio nudo per lui che è miope significa occhiali; e siccome per leggere la mappa gli occhiali deve toglierseli, le operazioni si

complicano con questo alzare e abbassare degli occhiali sulla fronte e comportano l'attesa di alcuni secondi prima che il suo cristallino rimetta a fuoco le stelle vere o quelle scritte.(...) Si aggiunga che le mappe celeste che lui ha bisogno sono due, anzi quattro..." (CALVINO, 1994, p.46)

A ironia neste trecho é risível: ver como os antigos, para Palomar - ou para o homem moderno - é uma complexa operação mediada por óculos, mapas e lanterna. Esse quadro de Palomar termina com a narração de que uma pequena multidão está a observar seus movimentos como “convulsões de um louco”. A ironia é amarga, como o fim do diálogo da Terra e da Lua, quando a segunda declara que os seres que habitam seu espaço são também todos infelizes.

A lua despida de sua carga poética com o avanço do conhecimento sobre o cosmo é apenas satélite⁴⁷, uma presença celeste explicada, codificada, vazia de mistério, ou que pode mesmo ser confundida com outros corpos não naturais, criados pela civilização humana, como pontos de satélites artificiais.

⁴⁷ Menos triste parece a percepção de um poeta brasileiro, Manuel Bandeira, sobre a despoetização da lua: *Fim de tarde. / No céu plúmbeo / A Lua baça / Paira / Muito cosmograficamente / Satélite. / Desmetaforizada, / Desmitificada, / Despojada do velho segredo de melancolia, / Não é agora o golfo de cismas / O astro dos loucos e dos enamorados. / Mas tão somente / Satélite. / Ah Lua deste fim de tarde, / Demissionária de atribuições românticas, / Sem show para as disponibilidades sentimentais! / Fatigado de mais-valia, / Gosto de ti assim: / Coisa em si, / - Satélite.* (BANDEIRA, 1980, p.211).

4.2. Antropocentrismo negado

Foco na área temática 2: *“sono presenti elementi antropologici, culturali in senso lato, e l’esperienza coinvolge, oltre ai dati visivi, anche il linguaggio, i significati, i simboli. Il testo tende a svilupparsi in racconto.”*(CALVINO, 1994, p.128).

4.2.1. A desarmonia natural

Ordem e desordem da Natureza. As experiências do senhor Palomar vão se tornando cada vez mais difíceis na medida em que, ainda observando e descrevendo elementos da natureza, os quadros também se combinam com a narrativa e percepções das relações simbólico-culturais.

A *operetta La scommessa di Prometeo* retoma a presença narrativa nas *Operette Morali* que tinha aparecido na primeira. O personagem mitológico responsável por roubar o fogo aos deuses e entregá-lo à humanidade, se revolta diante do resultado de um concurso promovido pela “Academia das Musas”, no qual seriam premiadas as criações consideradas mais belas ou mais frutíferas. Os vencedores foram Baco, pela invenção do vinho, Minerva pela do óleo e Vulcão pela panela de cobre, que permite cozinhar com pouco fogo e rápido, mas, como a coroa de louro deveria ser dividida entre os três, todos recusaram tanto a parte como o todo.

Prometeo participou do concurso com *“il modello di terra che aveva fatto e adoperato a formare i primi uomini, aggiuntavi una scrittura che dichiarava le qualità e gli uffici del genere umano, stato trovato da esso.”* (LEOPARDI, 2008, p.), e a sua revolta com o resultado, vinho, óleo e panelas colocados como mais importantes que o gênero humano, faz com que aposte com Momo que pode provar, por meio de uma passagem pelos cinco continentes da terra, que os humanos são as mais perfeitas criaturas do Universo.

A viagem começa pelo novo mundo, feita em parte caminhando, em parte voando, e, depois de passar por lugares desabitados, mas que tinham marcas de já o terem sido, como ruínas de casas, trilhas em meio à floresta, sepulturas e ossos humanos, chegam a um vale imenso no qual encontram um povoado, e tomando forma humana, começam um diálogo:

...e Prometeo, salutati tutti cortesemente, volgendosi a uno che accennava di essere il principale, interrogollo: che si fa?
 SELVAGGIO. Si mangia, come vedi.
 PROMETEO. Che buone vivande avete?
 SELVAGGIO. Questo poco di carne.
 PROMETEO. Carne domestica o salvatica?
 SELVAGGIO. Domestica, anzi del mio figliuolo.

PROMETEO. Hai tu per figliuolo un vitello, come ebbe Pasifae?
 SELVAGGIO. Non un vitello, ma un uomo, come ebbero tutti gli altri.
 PROMETEO. Dici tu da senno? mangi tu la tua carne propria?
 SELVAGGIO. La mia propria no, ma ben quella di costui: che per questo solo uso io l'ho messo al mondo, e preso cura di nutrirlo.
 PROMETEO. Per uso di mangiarlo?
 SELVAGGIO. Che meraviglia? E la madre ancora, che già non debbe esser buona da fare altri figliuoli, penso di mangiarla presto.
 MOMO. Come si mangia la gallina dopo mangiate le uova. (LEOPARDI, 2008, p. 208-209)

O diálogo segue com Prometeu tentando entender como isso seria possível e se haveria alguma justificativa para que humanos comessem outros humanos, como o fato de serem de outra tribo ou nação, mas fica claro que a relação que é estabelecida pelos humanos com animais de outra espécie – como as galinhas – nesse caso se dá entre a própria espécie, comendo da “própria carne”.

Percebendo que os humanos desse povoado já os olhavam como carne no espeto, e decepcionados, os dois personagens seguem voando em direção ao mais velho mundo, a Ásia. Nesse continente encontram um campo com uma multidão em torno a um poço cheio de madeira, com tochas acesas ao redor, de modo a acender. Ao lado está uma jovem mulher, que parece alegre, e que será a pessoa a ser assada na fogueira. A princípio Prometeu pensa que se trate de um sacrifício pela pátria como o de Virginia ou Lucrezia, heroínas romanas que se opuseram à tirania e à violência com a própria vida. Ao entender que a razão do sacrifício era que naquela seita uma mulher quando se torna viúva deve ser queimada junto ao corpo do marido, rapidamente decide ir a outra parte do mundo.

Nesse entremeio, Momo questiona Prometeu se esse pensou que, ao roubar o fogo para dar aos humanos, tinha pensado que o utilizariam para fins tão terríveis como cozinhar outros da própria espécie ou voluntariamente a ele se atacariam, em nome de um código moral. Prometeu se defende dizendo que esse comportamento não deve ser tido como exemplo da natureza humana, pois se tratam de bárbaros e não de pessoas civilizadas. Assim, seguem para a Europa, um lugar civilizado.

O raciocínio desenvolvido por Momo no questionamento da necessidade dos humanos de se civilizarem para não cometerem atos terríveis é o questionamento da espécie humana, que não é perfeita, mas na verdade precisa ser modelada para que tenha a capacidade de não agredir uns aos outros, ironicamente diz a Prometeu: *“cioè dicendo che esso è veramente sommo tra i generi, come tu pensi; ma sommo nell'imperfezione, piuttosto che nella perfezione...”* (LEOPARDI, 2008, 226).

O narrador informa que Prometeu teria uma resposta toda articulada e dialética aos questionamentos feitos por Momo, porém não dá essa resposta – e o efeito da suspensão de respostas a perguntas difíceis se repetirá no diálogo da natureza e do islandês – porque os dois personagens chegam a Londres e encontram uma multidão diante de uma casa. Ao entrar na casa,

veem a seguinte cena: um homem morto sobre a cama, com uma pistola na mão e um tiro no peito, e ao seu lado duas crianças, também mortas:

PROMETEO. Chi sono questi sciagurati?
 FAMIGLIO. Il mio padrone e i figliuoli.
 PROMETEO. Chi gli ha uccisi?
 FAMIGLIO. Il padrone tutti e tre.
 PROMETEO. Tu vuoi dire i figliuoli e se stesso?
 FAMIGLIO. Appunto.
 PROMETEO. Oh che è mai cotesto! Qualche grandissima sventura gli doveva essere accaduta.
 FAMIGLIO. Nessuna, che io sappia.
 PROMETEO. Ma forse era povero, o disprezzato da tutti, o sfortunato in amore, o in corte?
 FAMIGLIO. Anzi ricchissimo, e credo che tutti lo stimassero; di amore non se ne curava, e in corte aveva molto favore.
 PROMETEO. Dunque come è caduto in questa disperazione?
 FAMIGLIO. Per tedio della vita, secondo che ha lasciato scritto.
 PROMETEO. E questi giudici che fanno?
 FAMIGLIO. S'informano se il padrone era impazzito o no: che in caso non fosse impazzito, la sua roba ricade al pubblico per legge: e in verità non si potrà fare che non ricada.
 PROMETEO. Ma, dimmi, non aveva nessun amico o parente, a cui potesse raccomandare questi fanciullini, in cambio d'ammazzarli?
 FAMIGLIO. Sì aveva; e tra gli altri, uno che gli era molto intrinseco, al quale ha raccomandato il suo cane. (LEOPARDI, 2008, 229-230)

Diante dessa situação, a defesa da civilização feita por Prometeu cai por terra, pois mesmo onde os humanos poderiam estar tranquilos, quando não são afligidos por necessidades materiais extremas, algo em sua suposta perfeição os leva a se sentir insatisfeitos, e tirar a própria vida. Irônico e atual é o inglês ter matado os filhos e ter deixado o cachorro aos cuidados de um amigo. Prometeu paga a aposta para Momo sem discutir, e desiste de visitar os dois outros continentes do mundo. Existe então a possibilidade de perfeição da espécie humana por meio do desenvolvimento de suas relações sociais e capacidades intelectuais?

As experiências do senhor Palomar em sua busca por harmonia vão se tornando cada vez mais difíceis na medida em que, ainda observando e descrevendo elementos da natureza, os quadros também se combinam com a narrativa e percepções das relações simbólico-culturais. O questionamento colocado pela *operetta* comentada indica que a espécie humana, seja em sua forma menos desenvolvida do ponto de vista civilizatório, seja o oposto, tem como dado comum a infelicidade. É importante ressaltar esse aspecto porque a leitura crítica da obra leopardiana como dividida entre pessimismos histórico e cósmico, reduz a articulação dos textos a esses momentos, quando, na verdade, o questionamento da natureza humana é tanto dos primitivos quanto dos ditos civilizados, antigos e modernos sofrem da mesma condição, não é um momento histórico específico que produz a condição de infelicidade.

Claro que se pode objetar que há nuances ao longo da obra do autor, por meio das quais foca mais ou menos o questionamento do século XIX, contemporâneo a ele, e exalta valores de sociedades como a grega ou a latina, mas o aspecto essencial da crítica leopardiana à condição humana não se reduz a um período histórico-social.

A segunda parte de *Palomar* apresenta as situações vividas pelo personagem na cidade. Em 2.1. *Palomar sul terrazzo*, é possível ler o conflito da natureza dentro da cidade e das criações sociais. 2.1.3 *L'invasione degli storni*, apresenta um senhor Palomar que observa o comportamento dos pássaros, que invadem o céu da cidade de Roma em uma quantidade não antes vista, o que o leva a uma reflexão: “*Sarà perché questo affollarsi del cielo ci ricorda che l'equilibrio della natura è perduto? O perché nostro senso d'insicurezza proietta dovunque minacce di catastrofe?*” (CALVINO, 1994, p.64).

Há uma dupla possibilidade: se o equilíbrio da natureza se perdeu, significa que em algum momento houve equilíbrio ou alguma harmonia, o que se aproximaria de uma consideração de que é a época em questão que assiste a uma decadência do que seria “natural”, provocada pelos próprios seres humanos. Mas se esse equilíbrio jamais existiu, se estamos sempre inseguros pela ameaça de catástrofes naturais, então a natureza não possui por si só nenhum objetivo de harmonia, nem a felicidade ou tranquilidade de nenhum dos seres vivos.

Na situação anterior a essa, em 2.1.2. *La pancia del gecko*, o casal Palomar deixa de assistir a televisão para “assistir” a uma lagartixa que está parada no vidro, não sem incerteza nessa escolha, pois os tipos de contato oferecidos pelos dois “programas” são diferentes: a televisão dá a impressão de mobilidade descrevendo o visível das coisas distantes, a lagartixa representa o aspecto escondido, o verso daquilo que se mostra à visão. O espetáculo oferecido pela lagartixa, além da observação de sua anatomia vista de baixo para cima através do vidro, é o de comer os insetos:

Quando un moscerino passa vicino alla bocca del gecko, la lingua scatta e inghiotte, fulminea e duttile e prensile, priva di forma e capace d'assumere ogni forma. Comunque, Palomar non è mai sicuro se l'ha vista o non l'ha vista; ciò che certamente vede, adesso, è il moscerino dentro la gola del rettile: il ventre premuto contro il vetro illuminato è trasparente come ai raggi X; si può seguire l'ombra della preda nel suo tragitto attraverso le viscere che l'assorbono.

Se ogni materia fosse trasparente, il suolo che ci sostiene, l'involucro che fascia i nostri corpi, tutto apparirebbe non come un aleggiare di veli impalpabili ma come un inferno di stritolamenti e ingerimenti. Forse in questo momento un dio degli inferi situato al centro della terra col suo occhio che trapassa il granito sta guardandoci dal basso, seguendo il ciclo del vivere e del morire, le vittime sbranate che si disfano nei ventri dei divoratori, finché alla loro volta un altro ventre non li inghiotte. (CALVINO, 1994, p.60-1)

O comportamento da lagartixa que engole outros insetos é menos ou mais cruel que aquele dos humanos que comem outros humanos? A observação microscópica, como em um raio X da barriga da lagartixa pode remeter a outra observação da natureza, no *Zibaldone*, que mostra o ciclo de existência na natureza como um processo de sofrimento:

Non gli uomini solamente, ma il genere umano fu e sarà sempre infelice di necessità. Non il genere umano solamente ma tutti gli animali. Non gli animali soltanto ma tutti gli altri esseri al loro modo. Non gl'individui, ma le specie, i generi, i regni, i globi, i sistemi, i mondi.
 Entrate in un giardino di piante, d'erbe, di fiori. Sia pur quanto volete ridente. Sia nella più mite stagione dell'anno. Voi non potete volger lo sguardo in nessuna parte che voi non vi troviate del patimento. Tutta quella famiglia di vegetali è in istato di souffrance, qual individuo più, qual meno. Là quella rosa è offesa dal sole, che gli ha dato la vita; si corruga, langue, appassisce. Là quel giglio è succhiato crudelmente da un'ape, nelle sue parti più sensibili, più vitali. Il dolce mele non si fabbrica dalle industrie, pazienti, buone, virtuose api senza indicibili tormenti di quelle fibre delicatissime, senza strage spietata di teneri fiorellini. (...) Ma in verità questa vita è trista e infelice, ogni giardino è quasi un vasto ospitale (luogo ben più deplorabile che un cemeterio), e se questi esseri sentono, o vogliamo dire, sentissero, certo è che il non essere sarebbe per loro assai meglio che l'essere. (Zibaldone 4175-4177).

Comumente citada em materiais didáticos, essa passagem é sem dúvida uma das mais duras da descrição leopordiana da natureza, pois o jardim idílico, ainda que em uma estação agradável, como poderia ser a primavera, não deixa de apresentar a condição natural que é de desarmonia, ou que a harmonia dessa reside na destruição de algo vivo para alimentar outro ser vivo. O mal é inerente à natureza.

O senhor Palomar continua a observar o comportamento da lagartixa, não há porque parar de observá-la, pois, no fim da contas, ligar novamente a televisão não seria diferente de continuar a contemplar massacres, só que daqueles promovidos pelos seres humanos em suas lutas fratricidas.

4.2.2. Antropomorfismo: *mondo scritto e mondo non scritto*

A iminência da catástrofe pode se dar pela própria natureza ameaçar os seres humanos, mas também por que esses, em sua luta contra a natureza e entre eles mesmos, podem chegar ao ponto de destruírem a própria espécie. É esse o argumento central do *Dialogo di un folletto e di un gnomo*, que como visto em 3.2. deste trabalho, é tema de uma das primeiras *prosette satiriche*, quando o diálogo se dá entre animais, e pode ter sido também uma referência para Calvino na composição de tentativas de diálogos palomarianos, no *Dialogo con una tartaruga*.

Ao encontrar o gnomo fora de sua morada subterrânea, o duende pergunta para onde ele vai, e esse responde que saiu para descobrir “*che diamine si vadano macchinando questi furfanti degli*

uomini; perchè ne sta con gran sospetto, a causa che da un pezzo in qua non ci danno briga, e in tutto il suo regno non se ne vede uno.” (LEOPARDI, 2008, p.155), ao que o duende responde que estão todos mortos.

Na segunda *operetta* do livro, o *Dialogo d’Ercole e di Atlante*, a ideia do desaparecimento de vida na terra já havia sido sugerida, com o globo terrestre carregado por Atlas tendo se tornado tão leve que os dois personagens jogam com esse como se fosse uma bola. A negação da centralidade dos homens na Terra, porém, ganha um aspecto diferente na conversa entre os dois seres fantásticos, pois esses existem enquanto os homens desapareceram.

O duende é mais desiludido em relação aos problemas que podem acarretar o sumiço dos homens, já o gnomo assume uma posição antropocêntrica, ao se preocupar com o que isso significa:

FOLLETTO. Voglio inferire che gli uomini son tutti morti, e la razza è perduta.

GNOMO. Oh cotesto è caso da gazzette. Ma pure fin qui non s’è veduto che ne ragionino.

FOLLETTO. Sciocco, non pensi che, morti gli uomini, non si stampano più gazzette?

GNOMO. Tu dici il vero. Or come faremo a sapere le nuove del mondo?

FOLLETTO. Che nuove? che il sole si è levato o coricato, che fa caldo o freddo, che qua o là è piovuto o nevicato o ha tirato vento? Perchè, mancati gli uomini, la fortuna si ha cavato via la benda, e messosi gli occhiali e appiccato la ruota a un arpione, se ne sta colle braccia in croce a sedere, guardando le cose del mondo senza più mettervi le mani; non si trova più regni nè imperi che vadano gonfiando e scoppiando come le bolle, perchè sono tutti sfumati; non si fanno guerre, e tutti gli anni si assomigliano l’uno all’altro come uovo a uovo. (LEOPARDI, 2008, p.156-157)

O gnomo se surpreende, e pensa que os jornais deveriam estar tratando do caso, mas o duende lembra que esse tipo de produção era feita pelos humanos, o que assusta o gnomo, que se preocupa como se fará para saber as notícias sem os jornais. A resposta do duende mostra que, na verdade, com o desaparecimento dos homens, a natureza segue como sempre, dia e noite se repetem, e há mesmo mais tranquilidade, sem guerras, sem conflitos promovidos pelos humanos.

Algumas falas depois, o gnomo também se preocupa que os dias da semana não terão mais nome, e o duende responde de um modo irônico, perguntando se o outro pensa que, se não os chamar pelo nome, por algum acaso eles não virão ou não passarão como sempre. Nomear as coisas do mundo é uma característica do humano, o traço distintivo da linguagem. Usar a linguagem é também um modo de tentar estabelecer controle sobre as coisas, não só as nomeado, mas também descrevendo-as, explicando-as, na tentativa de ordenar algo que talvez não tenha ordem.

O gnomo não cansa de se espantar com o caso, ao que o duende diz:

FOLLETO: Tu che sei maestro in geologia, dovresti sapere che il caso non è nuovo, e che varie qualità di bestie si trovarono anticamente che oggi non si trovano, salvo pochi ossami impietriti. E certo che quelle povere creature non adoperarono niuno di tanti artifizi che, come io ti diceva, hanno usato gli uomini per andare in perdizione.

GNOMO: Sia come tu dici. Ben avrei caro che uno o due di quella ciurmaglia risuscitassero, e sapere quello che penserebbero vedendo che le altre cose, benchè sia dileguato il genere umano, ancora durano e procedono come prima, dove essi credevano che tutto il mondo fosse fatto e mantenuto per loro soli. (LEOPARDI, 2008, p. 158-159)

A perspectiva do gnomo é antropocêntrica porque parece inconcebível para ele que a espécie tenha desaparecido, como seria difícil para um ser humano conceber essa ideia, conseguir imaginar um mundo sem a sua presença. Mas o duende relativiza essa posição, considerando que muitas outras espécies já foram extintas antes, e, do ponto de vista geológico, isso é parte de um processo natural de mudança que acontece na Terra. Ressalta ainda que essas outras espécies desapareceram mesmo sem ter procurado a própria extinção como fizeram os humanos.

A postura do gnomo então é modificada, concorda com o interlocutor, e se divertindo com a ideia de que um humano ressuscitasse e se espantasse ao encontrar o mundo como sempre foi, sem a sua presença, desmitificando a ideia de centralidade da espécie.

Na sequência então é o duende que apresenta uma perspectiva antropomorfa, pois declara que o mundo foi feito e é mantido para a existência dos duendes. A invenção que está em jogo por trás desses personagens imaginários parte de uma visão de mundo que é humana, fazendo com que suas falas se assemelhem a como pensaria um humano. Outra explicação possível é que o autor busca reforçar a ideia que todo ser vivente está em luta pela sua sobrevivência, e, nesse sentido, tende a se amar mais do que a qualquer outro e se identificar com a própria espécie.

Há nuances nessa questão em se tratando de plantas ou animais – e se entra em uma nova categorização, a de superioridade entre as espécies – e os últimos se aproximariam mais da percepção humana, uma vez que essa espécie é também composta por animais. É o exercício do olhar para outros animais como se compartilhassem do mesmo sofrimento humano que faz com o personagem Palomar, em 2.3.2. *Il gorilla albino*, reflita que o macaco preso no zoológico, que se sente excluído por ser diferente dos outros de sua espécie, tenha “...un lento sguardo carico di desolazione e pazienza e noia, uno sguardo che esprime tutta la rassegnazione a essere come si è, único esemplare al mondo de una forma non scelta, non amata, tutta la fatica di portarsi adosso la propria singolarità...” (CALVINO, 1994, p.83).

O gorila apresenta uma relação com as coisas diferente: enquanto sua fêmea tem uma relação prática com o pneu que cada um tem em sua gaiola, o gorila investe nele um valor simbólico:

... sembra essere qualcosa d'affettivo, di possessivo e in qualche modo simbolico. Di lì, gli si può aprire uno spiraglio verso quella che per l'uomo è la ricerca d'una via d'uscita dallo sgomento di vivere: l'investire se stesso nelle cose, il riconoscersi nei segni, il trasformare il mondo in un insieme di simboli; quasi un primo abbagliare della cultura nella lunga notte biologica. (CALVINO, 1994, p. 84-85)

A aproximação da condição do animal à condição humana se dá na medida em que a segunda, para fugir do peso de viver, busca dar sentido para as coisas, e esse se cria através do simbólico, pelo diferencial da linguagem e da capacidade de abstração intelectual que os humanos fazem. O conflito, porém, entre o mundo escrito e o mundo não-escrito não se resolve tão facilmente.

Em 3.1.2. *Serpenti e teschi*, a relação entre mundo simbólico e concreto também se apresenta. Palomar e um amigo mexicano estão visitando as ruínas de Tula. Seu amigo apresenta explicações sobre o significado das representações pictográficas. Estudantes estão ali em excursão, e a postura do professor é a de não dar explicações sobre os símbolos, apresenta apenas fatos históricos e termina sempre com a expressão “não se sabe o que querem dizer”. Ao ver o muro de serpentes e caveiras, o amigo de Palomar não consegue conter-se e dá sua interpretação. Só que as interpretações dependem de outras colocações, o que significa o que disse o amigo para os alunos, para o professor, para Palomar? Chega-se a um limite da linguagem, que requer sempre outra explicação - de figuras concretas a palavras abstratas, dos símbolos abstratos a experiências concretas. A postura do professor é simples e deixa que os objetos falem por si, ou que os alunos imaginem o significado daqueles símbolos, a postura do ‘teórico’, daquele que detêm – ou acredita deter - o conhecimento, é a de que tudo possui uma explicação, o que pode trazer a segurança de um valor simbólico-cultural compartilhado, mas limita a possibilidade de uma relação não mediada com aquilo que se vê: *“Il rifiuto di comprendere più di quello che questi pietre ci mostrano è forse il solo modo possibile per dismostrare rispetto del loro segreto; tentare d'indovinare è presunzione, tradimento di quel vero significato perduto.”* (CAVINO, 1994, p.99). Mas a condição do homem moderno se aproxima da conclusão de Palomar de que não interpretar é impossível, como é impossível abster-se de pensar. Como no caso da lua, o mito explicado também está desprovido de seu mistério, do indefinido que possibilita a imaginação e algum conforto.

E Palomar passa a refletir sobre a existência de um mundo sem os humanos em 2.3.3. *L'ordine degli squamati*, quando, assim como fez com o gorila, aproxima a perspectiva das iguanas com a dos humanos pelo olhar desolado que tem. Aparece novamente também a ideia de um ‘modelo’, a ser retirado de um recorte da realidade, para ser aplicado ao mundo inteiro, no caso é a sala das iguanas que *“...rispecchia l'ordine del mondo, sia esso il riflesso in terra del cielo delle*

idee o la manifestazione esteriore del segreto della natura delle cose, della norma nascosta nel fondo di ciò che esiste.” (CALVINO, 1994, p.89).

Mas a busca de Palomar por modelos e explicações acaba por levá-lo a interrogações sempre maiores, chegando à conclusão “...sono queste le sensazioni di chi s'affaccia fuori dall'umano? Al di là del vetro, d'ogni gabbia c'è il mondo di prima dell'uomo, o di dopo, a dimostrare che il mondo dell'uomo non è eterno e non è l'unico.” (CALVINO, 1994, p.89). A visão das iguanas, existentes há tanto tempo, mostra à humanidade que existe vida antes da espécie e existirá depois, mas pensar nisso é tão difícil que é feito como se fosse uma hipótese distante, uma imaginação, uma construção da linguagem, como se só existisse, de fato, o mundo com a presença humana. Esse pensamento transforma a prova da pouca importância da humanidade em produto simbólico, o que é um modo de reagir à constatação da não-centralidade para a natureza.

4.2.3. A indiferença da Natureza

Enfim, a natureza de rosto entre o belo e o terrível surge nas *Operette Morali*. O *Dialogo della Natura e di un Islandese* foi por parte da crítica considerado central para a compreensão do que seria um ponto de inflexão no pensamento leopardiano, pois aqui se enunciaria claramente a concepção da natureza madrastra e não mãe. Do quanto foi possível compreender neste trabalho, a natureza na verdade é um elemento chave para compreender a poética leopardiana a partir do momento em que se entende que ela é mãe e não é ao mesmo tempo.

Talvez o melhor modo de compreender os paradoxos presentes na obra de Leopardi seja recorrendo a uma página do *Zibaldone*, que em diálogo com o questionamento que o autor faz do pensamento ocidental, deixa entrever uma perspectiva promissora para explicar as contradições presentes na condição humana:

Bisogna distinguere **tra il fine della natura generale e quello della umana, il fine dell'esistenza universale, e quello della esistenza umana**, o per meglio dire, il fine naturale dell'uomo, e quello della sua esistenza. **Il fine naturale dell'uomo e di ogni vivente**, in ogni momento della sua esistenza sentita, non è né può essere altro che la felicità, e quindi il piacere, suo proprio; e questo è anche il fine unico del vivente in quanto a tutta la somma della sua vita, azione, pensiero. Ma **il fine della sua esistenza, o vogliamo dire il fine della natura nel dargliela e nel modificargliela**, come anche nel modificare l'esistenza degli altri enti, e in somma il fine dell'esistenza generale, e di quell'ordine e modo di essere che hanno le cose e per se, e nel loro rapporto alle altre, non è certamente in niun modo la felicità né il piacere dei viventi, **non solo perchè questa felicità è impossibile (Teoria del piacere)**, ma anche perchè sebbene la natura nella modificazione di ciascuno animale e delle altre cose per rapporto a loro, ha provveduto e forse avuto la mira ad alcuni piaceri di essi animali, queste cose sono un nulla rispetto a quelle nelle quali il modo di essere di ciascun vivente, e delle altre cose rispetto a loro, risultano necessariamente e costantemente in loro dispiacere; sicchè e la somma e

la intensità del dispiacere nella vita intera di ogni animale, passa senza comparazione la somma e intensità del suo piacere. Dunque la natura, la esistenza non ha in niun modo per fine il piacere nè la felicità degli animali; piuttosto al contrario; ma ciò non toglie che ogni animale abbia di sua natura per necessario, perpetuo e solo suo fine il suo piacere, e la sua felicità, e così ciascuna specie presa insieme, e così la università dei viventi. Contraddizione evidente e innegabile nell'ordine delle cose e nel modo della esistenza, **contraddizione spaventevole**; ma non perciò men vera: misterio grande, da non potersi mai spiegare, se non negando (**giusta il mio sistema**) ogni verità o falsità assoluta, e rinunziando in certo modo anche al principio di cognizione, **non potest idem simul esse et non esse**. (Zibaldone 4128-4129, grifos nossos)

Ao distinguir entre o fim da existência humana do ponto de vista do indivíduo e do ponto de vista da natureza em geral, o autor consegue dimensionar que são duas finalidades diversas, existindo uma natureza humana, que deseja o prazer, que tem como foco a felicidade do indivíduo, e uma natureza alheia a essa vontade, que rege os seres vivos – não só os humanos, a seu modo, em um processo de nascimento, transformação e morte de tudo que é vivo como algo inerente a sua existência.

Essa reflexão se referencia na *teoria del piacere*, e de certo modo a complementa, pois desenvolve um aspecto além do desejo humano, extrapolando para a existência em geral, para como o modo como são os processos naturais interferem na impossibilidade da realização do desejo ilimitado. As contradições são assustadoras, e levam à conclusão de que uma coisa pode ser e não ser ao mesmo tempo, subvertendo o princípio aristotélico, já que a natureza é a humana e é a que controla a existência, cada uma com objetivos diferentes.

A harmonia possível diante dessas constatações seria procurar um modo de viver no qual se evitasse ao máximo enfrentar essa condição imposta pela natureza. Um primeiro passo poderia ser abster-se do desejo, algo proposto por filosofias estoicas, nada esperar como modo de não se frustrar. Outro poderia ser fugir das forças da natureza que regem a vida. Os dois são ações que o personagem do *Islandês* faz: quando encontra a natureza, começa a explicar que “*disperato dei piaceri, come di cosa negata alla nostra specie, non mi proposi altra cura che di tenermi lontano dai patimenti*”, mas mesmo controlando seus próprios desejos, encontrou problemas em relação à convivência com outros seres humanos “*conobbi per prova come egli è vano a pensare, se tu vivi tra gli uomini, di potere, non offendendo alcuno, fuggire che gli altri non ti offendano.*”, mas se isolou socialmente, coisa que é possível em sua ilha, para não ter que conviver. (LEOPARDI, 2008, p. 278-279).

Apesar disso, não conseguiu ficar em paz: “*Fatto questo, e vivendo senza quasi verun'immagine di piacere, io non poteva mantenermi però senza patimento: perchè la lunghezza del verno, l'intensità del freddo, e l'ardore estremo della state, che sono qualità di quel luogo, mi travagliavano di continuo*” (LEOPARDI, 2008, p.279). As intempéries da natureza não permitem que o personagem possa estar tranquilo mesmo se apartando do prazer e do convívio social. Isso o faz considerar que talvez esteja no lugar errado do mundo, que devem existir climas melhores.

Palomar busca o conhecimento, a verdade, mas na sua busca sofre desilusões e deseja uma relação mais tranquila com o mundo, que não encontra. Na parte 3 do livro, *I Silenzi di Palomar*, na subdivisão 3.1. *I viaggi di Palomar*, estão os textos que foram acenados no capítulo 3 deste trabalho, que tem uma relação genética gemelar à da concepção de *Collezione de sabbia*. A primeira palomariana é 3.1.1. *L'aiola di sabbia*, na qual Palomar viajante observa e descreve situações que lhe são estranhas, talvez com o objetivo de assim encontrar alguma tranquilidade, ao sair de sua própria lógica cultural.

Então está em um templo budista, diante da “*imagem típica da contemplação do absoluto*”, um canteiro de areia. O absoluto pode ser entendido como o cosmo, uma vez que saindo do eu individual, através da contemplação, é possível fundir-se a esse. O personagem está disposto a seguir as instruções para atingir o estado de contemplação, porém, ao tentar, sofre uma nova decepção:

Se il nostro sguardo interiore resterà assorto nella vista di questo giardino – spiega il volantino che viene offerto ai visitatori, in giapponese e in inglese – ci sentiremo spogliati dalla relatività del nostro io individuale, mentre l'intuizione dell'io assoluto ci riempirà di serena meraviglia, purificando le nostre menti offuscate.” (...) Ossia, cerca di immaginare tutte queste cose come le sentirebbe qualcuno che potesse concentrarsi a guardare il giardino Zen in solitudine e in silenzio. (CALVINO, 1994, p.93).

A experiência transcendental pela qual ansia – e que na verdade é sugerida pelo texto do folheto, não por uma capacidade interna de se concentrar na contemplação – é impossível de ser atingida em meio ao templo lotado de pessoas, turistas que como ele foram buscar calma, mas só encontram o mundo como ele é. A presença do texto do folheto entre aspas indica uma voz que dialoga com a do narrador e com a do personagem, discute, apresenta uma outra perspectiva.

A história de Palomar é um pouco como a história do Islandês, na medida em que tenta abster-se de sentir ou desejar, buscando um pouco de paz. Se na leitura de uma onda o personagem não pretendia contemplar, agora ao tentar fazê-lo esbarra em um limite que é seu e da presença da sociedade, ou mesmo do modo como é organizado o espaço para isso, descaracterizado de sua prática anterior, induzido pelo mundo lido. É possível ler as instruções e compreender como atingir o estado contemplativo, não é possível executá-lo na realidade dissonante na qual se encontra.

Um pouco mais adiante no texto, segue a intrusão do texto do folheto, entre aspas, em meio ao contar dessa experiência:

Possiamo vedere il giardino di sabbia come un arcipelago d'isole rocciose nell'immensità dell'oceano, oppure come cime d'alte montagne che emergono da un mare di nuvole. Possiamo vederlo come un quadro incorniciato dai muri del tempio, o dimenticarsi della cornice e convincersi che il mare di sabbia s'espanda senza limiti e copra tutto il mondo. (CALVINO, 1994, p.94)

A descrição de como ver o jardim remete a imagens da natureza que podem suscitar a ideia de imensidão, aparências de infinito. Pode ser também enquadrado, com limites, ou então deixar que do limitado se vá ao ilimitado.

O fato é que aquilo que Palomar consegue contemplar é algo diferente dessa possibilidade de se sentir uno com o cosmo:

Cosa vede? Vede la specie umana nell'era dei grandi numeri che s'estende in una folla livellata ma pur sempre fatta d'individualità distinte come questo mare di granelli di sabbia che sommerge la superficie del mondo... Vede il mondo ciononostante **continuare a mostrare i dorsi di macigno della sua natura indifferente al destino dell'umanità, la sua dura sostanza irreducibile all'assimilazione umana...** Vede le forme in cui la sabbia umana s'aggrega tendere a disporsi secondo linee di movimento, disegni che combinano regolarità e fluidità come le tracce rettilinee o circolari d'un rastrello... **E tra umanità-sabbia e mondo-scoglio si intuisce un'armonia possibile come tra due armonie non omogenee:** quella del non-umano in un equilibrio di forze che sembra non risponda a nessun disegno; quella delle strutture umane che aspira a una razionalità di composizione geometrica o musicale, mai definitiva... (CALVINO, 1994, p. 95-6, grifos nossos)

As costas de pedra do mundo que mostra sua natureza indiferente não é o mesmo que o *“busto grandissimo; che da principio immaginò dovere essere di pietra, e a somiglianza degli ermi colossali veduti da lui, molti anni prima, nell'isola di Pasqua.”*, que o Islandês encontra no início de seu diálogo, que, ao se aproximar *“trovò che era una forma smisurata di donna seduta in terra, col busto ritto, appoggiato il dosso e il gomito a una montagna; e non finta ma viva; di volto mezzo tra bello e terribile, di occhi e di capelli nerissimi; la quale guardavalo fissamente; e stata così un buono spazio senza parlare, all'ultimo gli disse.”* (LEOPARDI, 2008, p.275), a natureza que mais adiante enuncia sua indiferença ao destino dos humanos?

E a harmonia possível entre a humanidade–areia e a natureza–rocha, a primeira tentando racionalizar por meio de estruturas, a segunda seguindo seu equilíbrio de forças que não corresponde a nenhum desenho humano, a nenhuma tentativa de enquadrá-la, não é uma releitura da contradição inerente à natureza de Leopardi, sendo o desejo de controlar a natureza um modo de sentir-se em paz?

A última fala da Natureza para o Islandês reafirma a ideia de que a finalidade dela não é a manutenção de um estado livre de sofrimento para nenhum ser vivente, mas que se articula do próprio ciclo de produção e destruição, indiferente ao não-humano:

Tu mostri non aver posto mente che la vita di quest'universo è un perpetuo circuito di produzione e distruzione, collegate ambedue tra se di maniera, che ciascheduna serve continuamente all'altra, ed alla conservazione del mondo; il quale sempre che

cessasse o l'una o l'altra di loro, verrebbe parimente in dissoluzione. Per tanto risulterebbe in suo danno se fosse in lui cosa alcuna libera da patimento. (LEOPARDI, 2008, p.288)

A qual o Islandês responde que já escutou de muitos filósofos que seja assim, e pergunta: a quem interessa essa vida infeliz do Universo? Pergunta que fica sem resposta, já que o personagem encontra seu limite, devorado por outro animal no ciclo de produção e destruição da natureza, ou talvez retornando à humanidade-areia e colocado em um museu, para que outros humanos possam se lembrar da sua breve existência:

Mentre stavano in questi e simili ragionamenti è fama che sopraggiungessero due leoni, così rifiniti e maceri dall'inedia, che appena ebbero la forza di mangiarsi quell'Islandese; come fecero; e presone un poco di ristoro, si tennero in vita per quel giorno. Ma sono alcuni che negano questo caso, e narrano che un fierissimo vento, levatosi mentre che l'Islandese parlava, lo stese a terra, e sopra gli edificò un superbissimo mausoleo di sabbia: sotto il quale colui disseccato perfettamente, e divenuto una bella mummia, fu poi ritrovato da certi viaggiatori, e collocato nel museo di non so quale città di Europa. (LEOPARDI, 2008, p.288)

4.3. O infinito na finitude humana

Foco na área temática 3: “...rendono conto d’esperienze di tipo più speculativo, riguardanti il cosmo, il tempo, l’infinito, i rapporti tra l’io e il mondo, le dimensioni della mente. Dall’ambito della descrizione e del racconto si passa a quello della meditazione.” (CALVINO, 1994, p.128).

Silenzio e Parola. Toda uma tensão que vem sendo criada desde o início das tentativas do senhor Palomar em compreender o mundo que o cerca, a natureza e a sociedade, para tentar compreender a si mesmo, adquire na terceira parte do livro, *I silenzi di Palomar*, o caráter de uma renúncia diante das possibilidades de interpretação feitas. Constatada a não centralidade do homem no universo e a desarmonia existente entre aquilo que deseja o homem e a realidade na qual tem que viver, o senhor Palomar começa a se voltar predominantemente para a especulação filosófica.

Não que a área temática 3 já não estivesse presente anteriormente na obra. Ao voltar para as primeiras páginas, em 1.1.3. *La spada del sole*, a descrição de um elemento da natureza, combinada com a intromissão da especulação, possibilita entrever que a consciência da não centralidade da humanidade para a natureza, e a tentativa de racionalizar essa percepção, frustra as expectativas de compreensão, abrindo o discurso para temas como o *nulla* e o infinito:

È un omaggio speciale che il sole fa a me personalmente”, è tentato di pensare il signor Palomar, o meglio l’io egocentrico e megalomane che abita in lui. Ma l’io depressivo e autolesionista che coabita con l’altro nello stesso contenitore, obietta: “Tutti quelli che hanno occhi vedono il riflesso che li segue; l’illusione dei sensi e della mente ci tiene tutti sempre prigionieri”. Interviene un terzo coinquilino, un io più equanime: “Vuol dire che, comunque sia, io faccio parte dei soggetti senzienti e pensanti, capaci di stabilire un rapporto con i raggi solari, e di interpretare e valutare le percezioni e le illusioni”. (CALVINO, 1994, p.15)

A estrutura das vozes em diálogo – e também em conflito – presentes na obra fica patente nessa conversa interna – marcada pelas aspas - no qual três possíveis respostas para uma única questão são levantadas pelo mesmo personagem, cada uma delas se refazendo a um ponto de vista. O primeiro senhor Palomar, apresenta uma posição de antropocentrismo egoísta, pois além da espada do sol existir para ou em função dos seres humanos, ela existe somente para um deles. O segundo “eu” de Palomar apresenta a consciência de que todos podem ver a espada, mas que essa não existe de fato, se tratando de uma ilusão de ótica que os sentidos e a mente produzem, mantendo todos aprisionados à percepção aproximativa que se tem da realidade. O terceiro, por sua vez, apresenta a tentativa da razão em ganhar o argumento nesse diálogo, colocando o conhecimento e o pensamento como a saída mais equilibrada, daqueles que entendem a ilusão de ótica como ilusão. A descrição segue:

Ogni bagnante che a quest'ora nuota verso ponente vede la striscia di luce che si dirige verso di lui per spegnersi poco più il là del punto dove la sua bracciata si spinge: ognuno ha un *sua* riflesso, che solo per lui ha quella direzione e si sposta con lui. Ai due lati del riflesso, l'azzurro dell'acqua è più cupo. “È quello il solo dato non illusorio, comune a tutti, il buio?” si domanda il signor Palomar. Ma la spada s'impone ugualmente all'occhio di ciascuno, non c'è modo di sfuggirle. “Ciò che abbiamo in comune è proprio ciò che è dato a ciascuno come esclusivamente suo?” (CALVINO, 1994, p.16)

O reflexo da luz do sol na água do mar, que forma a espada, é visto por cada banhista a partir de seu ponto de vista, tem aquela forma, dimensão e comprimento de acordo com o movimento individual. Então seria uma ilusão acreditar que a visão parcial que se tem, parcial porque limitada, daria conta de explicar a totalidade do fenômeno. O que o personagem identifica como “dado não ilusório” é o azul escuro da água que fica nas laterais do reflexo. Ironicamente, o não ilusório não é a luz, mas o escuro.

Buio. Pode ser interpretado em mais de um modo essa presença. A espada do sol, embora ilusória, é luz, sensação, calor, imaginação. O escuro do mar onde o sol não reflete é fixo, comum a todos, lugar onde se fica quando a luz apaga. Poderia ser uma metáfora para a morte, ou um elogio da ilusão, viva, mutável.

O personagem tende a valorizar a percepção, pois apesar de ilusória, é o ponto do qual o ser humano pode partir para tentar se orientar no mundo:

Tutto questo avviene non sul mare, non nel sole, - pensa il nuotatore Palomar - ma dentro la mia testa, nei circuiti tra gli occhi e il cervello. Sto nuotando nella mia mente; è solo là che esiste questa spada di luce; e ciò che mi attira è proprio questo. È questo il mio elemento, l'unico che io possa in qualche modo conoscere. (CALVINO, 1994, p.16)

Apesar de oscilar entre essa posição e as outras possíveis interpretações, a defesa da ilusão, ainda que seja a coisa mais frágil, perdura: “*Nel mondo che si disfa, la cosa che lui vorrebbe salvare è la più fragile: quel ponte marino tra i suoi occhi e il sole calante.*” (CALVINO, 1994, p.16), ideia que, como já comentado, está presente no ensaio *Leggerezza*, na defesa da poesia.

A especulação sobre a percepção criada pelas sensações não é, porém, um exercício simples ou que permita atingir certezas absolutas. Pelo contrário, essa leva a uma metafísica do nada: “*Sarebbe questa la natura? Ma nulla di ciò che egli vede esiste in natura: il sole non tramonta, il mare non ha quel colore, le forme sono quelle che la luce proietta nella retina.(...) La natura non esiste? La sensazione che sei chi ma potresti non esserci, in un mondo che potrebbe non esserci ma c'è*” (CALVINO, 1994, p.18).

A presença física do personagem na descrição que segue no texto não deixa dúvidas quanto a sua existência, mas marca também a grande dissonância entre a natureza e o mundo criado pelos homens. A sujeira descrita na praia – como marca da presença humana – leva o senhor Palomar a

pensar que talvez a destruição da humanidade seja inevitável, feita por ela mesma, mas será que a espada não brilhará se não houver mais um olho humano para vê-la? Não, a constatação de Palomar, ao pensar no mundo de antes dele nascer e no que virá depois dele morrer, conclui que a espada existirá sozinha, que ele não é importante para a continuidade ou não das coisas no universo.

O descompasso natureza e seres humanos, percepção sensorial e racionalização segue, apresentando ao personagem, na tentativa de conciliar as duas, o limite, seja da percepção, seja do racional. Veja-se ainda 1.2.3. *Il prado infinito*, na qual a oposição entre o jardim artificial e aquele que a natureza produz espontaneamente gera novamente a percepção do ilimitado através do recorte do limitado:

Quello che noi diciamo “vedere il prato” è solo un effetto dei nostri sensi approssimativi e grossolani; un insieme esiste solo in quanto formato da elementi distinti. (...) E non solo vederle: pensarle. (...) Sta provando ad applicare all’universo tutto quello che ha pensato del prato. L’universo come cosmo regolare e ordinato o come proliferazione caotica. L’universo forse finito ma innumerabile, instabile nei suoi confini, che apre entro di sé altri universi. L’universo insieme di corpi celesti, nebulose, pulviscolo, campi di forze, intersezioni di campi, insiemi di insiemi... (CALVINO, 1994, p.34)

E retorna a ideia do pulviscolar, da percepção dos corpúsculos dos quais se constitui a matéria. O exercício de recortar a realidade, para, ao observar a parte compreender o todo, se revela um processo que aproxima a personagem da ideia de infinito, já que o infinitesimal o catapulta:

È un’ossessione divorante, distruggitrice, che basta a bloccarmi. Per combatterla, cerco di limitare il campo di quel che devo dire, poi a dividerlo in campi ancor più limitati, poi a suddividerli ancora, e così via. E allora mi prende un’altra vertigine, quella del dettaglio del dettaglio del dettaglio, vengo risucchiato dall’infinitesimo, dall’infinitamente piccolo, come prima mi disperdevo nell’infinitamente vasto. (CALVINO, 1993, p.77)

O modo de se aproximar do infinito é diferente em Calvino e Leopardi. Se no segundo temos a constatação através da reflexão filosófica baseada na combinação de elementos físicos e sensoriais, no primeiro temos as hipóteses e possibilidades combinatórias elevadas ao máximo, no sentido de conferir se não há mesmo uma saída, uma outra resposta para a realidade com seus “sins”, seus “nãos” e seus “mas”. Mas em ambos os casos é o encontro com o limite que se faz marca para a compreensão do ilimitado, limite este que passa pela condição humana de vida e morte.

Uma breve leitura da parte final do livro *Palomar*, 3.3. *Le meditazioni di Palomar*, que está no já citado *I silenzi di Palomar*, e que apresenta os três seguintes quadros: 3.3.1 *Il mondo guarda il mondo*; 3.3.2 *L’universo come specchio*; 3.3.3. *Come imparare ad essere morto*.

Em *Il mondo guarda il mondo*, o senhor Palomar decide que sua principal atividade de agora em diante será a de olhar as coisas ‘de fora’. Depois das (des)aventuras das histórias precedentes, o personagem decide que é melhor atribuir à operação de observar seu verdadeiro valor. Em um primeiro momento, essa é uma tentativa de estabelecer algum tipo de relação direta com aquilo que se vê, discussão já proposta em outros momentos no quais o personagem observa, como quando olhava o céu – através dos óculos - por exemplo, ou então na contemplação do jardim zen, no qual se deveria tentar ver o mundo a partir do interno de um eu que possa transformar-se somente em olhar. Sem o “eu” em meio ao visto, ele poderá entender a riqueza infinita das coisas a se ver. Mas a operação não lhe revela esta riqueza. Talvez porque existam somente algumas coisas que, sendo vistas, proporcionam prazer? Então deve escolhê-las e, assim, coloca novamente o eu no meio das coisas. Essa consciência impossibilita o prazer causado pelas ilusões:

Ma come si fa a guardare qualcosa lasciando da parte l’io? Di chi sono gli occhi che guardano? Di solito si pensa che l’io sia uno che sta affacciato ai propri occhi come al davanzale d’una finestra e guarda il mondo che si distende in tutta la sua vastità lì davanti a lui. (CALVINO 1994, p. 112)

“*O mundo que olha o mundo*” não é suficiente. O eu transforma-se na janela que o mundo precisa para ver o mundo. Para estabelecer o estado contemplativo, basta que o senhor Palomar comece a ver o mundo com um olhar que vem de fora dele. O que não funciona: “*Macché. È il solito grigiore quotidiano che lo circonda. Bisogna ristudiare tutto da capo. Che sia il fuori a guardare il fuori non basta: è dalla cosa guardata che deve partire la traiettoria che la collega alla cosa che guarda.*” (CALVINO 1994, p. 112).

O problema cósmico do “eu”, que não encontra harmonia ou paz interior com o universo se estende também às relações sociais. Em *O universo como espelho*, Palomar trata das pessoas que não possuem dificuldades de relacionar-se com o próximo, que são as pessoas que vivem em harmonia com o mundo. Palomar é caracterizado como uma pessoa ‘*inetta*’ nas relações humanas. “*Decide di provare a imitarli. Tutti i suoi sforzi, d’ora in poi, saranno tesi a raggiungere un’armonia tanto col genere umano a lui prossimo quanto con la spirale più lontana del sistema delle galassie.*” (CALVINO 1994, p.116).

Palomar decide por começar seu processo de harmonização por uma espécie de harmonia cósmica. Tentará se harmonizar primeiro com o universo, para depois aplicar este conhecimento às relações com as pessoas. Uma ideia muito próxima da praticada pelo personagem do *Dialogo della natura e di un Islandese*, no qual, cansando de sofrer as intempéries da natureza, o islandês convence-se que talvez sejam apenas algumas partes do planeta que possam ser habitadas pelos homens. Inevitavelmente, está buscando um método embasado em uma experiência que depois possa ser aplicado como modelo. Quando Palomar acredita ter encontrado seu lugar no cosmo, decide que é o momento de aplicar este conhecimento às suas relações sociais, mas isto não

funciona. Para estabelecer harmonia com o universo, Palomar lidou consigo mesmo como uma espécie de ser incorpóreo, como um ser sem desejos. Mas para lidar com os outros, é necessário se levar em consideração, o que é um problema para o personagem desde o início da história, as relações que tem que estabelecer consigo mesmo:

Palomar, non amandosi, ha sempre fatto in modo di non incontrarsi con se stesso faccia a faccia; è per questo che ha preferito rifugiarsi tra le galassie; ora capisce che è col trovare una pace interiore che doveva cominciare. L'universo forse può andare tranquillo per i fatti suoi; lui certamente no. (CALVINO 1994, p.118)

Decide então conhecer a si mesmo e, do mesmo modo que ocorre em *Il mondo guarda il mondo*, invés de encontrar incríveis maravilhas para ver, não é o lento escorrer de uma consciência, de um eu interior que encontra para ser contemplado, mas sim o velho cotidiano cinza, o universo como espelho dele, ele como espelho do universo, os dois “*periclitantes, contorcidos, sem descanso*”. Não há nenhuma transcendência, somente tentativa e desilusão de tentar. Estas tentativas de aproximação do eu a algo sublime são irônicas, porque vão de encontro com a comum e banal realidade, como se o olhar da Medusa estivesse conseguindo transformar tudo em pedra.

Na última das aventuras de Palomar, ele decide que viverá como se fosse morto:

...per vedere come va il mondo senza di lui (...) se prima gli pareva che s'aspettassero qualcosa, l'uno dall'altro, lui e il mondo, adesso non ricorda più cosa ci fosse da aspettarsi, in male o in bene, né perché questa attesa lo tenesse in una perpetua agitazione ansiosa.(CALVINO 1994, p.121)

Neste novo posicionamento, o senhor Palomar deveria provar algum tipo de alívio, já que não há mais nada a esperar, mas o próprio desejo de não desejar é o suficiente para impossibilitar qualquer tranquilidade, pois mantém o personagem dentro de um círculo vicioso. Possível diálogo com o seguinte trecho do *Dialogo de Torquato Tasso e del suo genio familiare*:

TASSO. Non possono gli uomini credere mai di godere presentemente?
 GENIO. Sempre che credessero cotesto, godrebbero in fatti. Ma narrami tu se in alcun istante della tua vita, ti ricordi aver detto con piena sincerità ed opinione: io godo. Ben tutto giorno dicesti e dici sinceramente: io godrò; e parecchie volte, ma con sincerità minore: ho goduto. Di modo che il piacere è sempre o passato o futuro, e non mai presente.
 TASSO. Che è quanto dire è sempre nulla. (LEOPARDI, 2008, p.262)

O prazer, ou aquilo que se deseja, sendo sempre passado ou futuro e nunca presente, faz com que o desejo seja sempre presente, e a satisfação inviável, é a enunciação da *teoria del piacere* em outras palavras. O senhor Palomar tem que ponderar que ser morto é diferente de nunca ter existido. Nunca ter existido é não ter tido nunca nada a ver com o mundo, e, portanto, com a condição humana, ser morto é estar vetado ao passado e ao futuro, o primeiro do qual se faz parte, o segundo no qual se influiu enquanto vivo, mas não se altera mais.

De acordo com Prete, Leopardi estabelece sua reflexão em um “...*confronto (che) avviene nella lingua, nel suo orizzonte: dire della finitude, dire d’essa nel riso della scrittura, è forse il solo dialogo davvero profondo e intimo che si possa intrattenere con le ombre del ‘sollido nulla’*”. (PRETE, 1998, p.21-22). O que não é diferente do que Calvino realiza em *Palomar*, por meio de uma escrita que, ao brincar com um personagem que sofre acidentes mentais todo o tempo, de forma irônica, expõe a presença do *nulla*.

Palomar pensa que talvez seja na irresponsabilidade pelo que acontecerá ou não ao mundo que os mortos encontram a sua alegria, então tenta encarar a morte como algo natural. Em *Dialogo de Federico Ruysch e delle sue mummie*, não há sensação ao morrer:

RUYSCH. Mille domande da farvi mi vengono in mente. Ma perchè il tempo è corto, e non lascia luogo a scegliere, datemi ad intendere in ristretto, che sentimenti provaste di corpo e d'animo nel punto della morte.

MORTO. Del punto proprio della morte, io non me ne accorsi.

GLI ALTRI MORTI. Nè anche noi.

RUYSCH. Come non ve n'accorgete?

MORTO. Verbigrazia, come tu non ti accorgi mai del momento che tu cominci a dormire, per quanta attenzione ci vogli porre.

RUYSCH. Ma l'addormentarsi è cosa naturale.

MORTO. E il morire non ti pare naturale? mostrami un uomo, o una bestia, o una pianta, che non muoia. (LEOPARDI, 2008, p.363)

Palomar também não encontra algo de sublime na ideia de estar morto, não sente nenhuma transcendência, nada que pode ser comparado a uma saída dos próprios limites. Entender o mundo menos o eu é sentir que o universo existirá mesmo sem sua presença, é aproximar-se da ideia de infinito que a continuidade da existência do mundo coloca em relação à finitude do humano. A natureza pode até visar a continuidade da espécie, mas o eu individual será sempre um ponto de inquietação a perguntar-se do seu fim. “*Forse essere morto è passare nell’oceano delle onde che restano onde per sempre, dunque è inutile aspettare che il mare si calmi.*” (CALVINO 1994, p.122).

Dada a morte do indivíduo, é possível pensar que de algum modo, mesmo depois de morto, o indivíduo ainda pode influir no futuro, através da obra escrita, redescoberta em uma fama póstuma, mas: “*Sono cambiamenti che contano soprattutto per i vivi(...) Chi ha vissuto soffrendo, resta fatto della sua sofferenza; se pretendono di toglierla, non è più lui.*” (CALVINO 1994, p.125). No *Dialogo della natura e di un’anima*, a natureza tenta convencer a segunda das vantagens de ser mandada ao mundo como uma alma grande, todas as dificuldades de relacionamento com o mundo e com as outras pessoas, serão recompensadas depois de sua morte, pela memória dos homens póstumos a ela. A alma não concorda com a natureza, e refuta essa imortalidade a duras penas, alegando que prefere a morte o mais depressa possível. O tema retorna também na *Operetta Parini, ovvero della gloria*.

Palomar, mesmo constatando a incumbência de sua condição “...*non è disposto a rinunciare nulla di sé neanche se gli pesa.*”, como quem diz que “prefere ser infeliz a ser pequeno.” Os dispositivos que servem para a continuidade do eu na posteridade, o biológico, com a continuação da espécie, e o histórico, com a transmissão através da linguagem e cultura, na verdade apenas reenviam o problema “*dalla propria morte individuale all'estinzione del genere umano, per tardi che questa possa succedere.*” (CALVINO 1994, p.125).

Em *Cantico del gallo silvestre*, a última das vinte *Operette morali* compostas em 1824, um animal externo à perspectiva humana – o galo – é colocado em um ambiente fantástico, e enuncia o fim da espécie humana:

In qualunque genere di creature mortali, la massima parte del vivere è un appassire. Tanto in ogni opera sua la natura è intenta e indirizzata alla morte: poichè non per altra cagione la vecchiezza prevale sì manifestamente, e di sì gran lunga, nella vita e nel mondo. Ogni parte dell'universo si affretta infaticabilmente alla morte, con sollecitudine e celerità mirabile. Solo l'universo medesimo apparisce immune dallo scadere e languire: perocchè se nell'autunno e nel verno si dimostra quasi infermo e vecchio, nondimeno sempre alla stagione nuova ringiovanisce. Ma siccome i mortali, se bene in sul primo tempo di ciascun giorno racquistano alcuna parte di giovinezza, pure invecchiano tutto dì, e finalmente si estinguono; così l'universo, benchè nel principio degli anni ringiovanisca, nondimeno continuamente invecchia. Tempo verrà, che esso universo, e la natura medesima, sarà spenta. E nel modo che di grandissimi regni ed imperi umani, e loro maravigliosi moti, che furono famosissimi in altre età, non resta oggi segno nè fama alcuna; parimente del mondo intero, e delle infinite vicende e calamità delle cose create, non rimarrà pure un vestigio; ma un silenzio nudo, e una quiete altissima, empieranno lo spazio immenso. Così questo arcano mirabile e spaventoso dell'esistenza universale, innanzi di essere dichiarato nè inteso, si dileguerà e perderassi. (LEOPARDI, 2008, p. 470-471)

Neste final, Leopardi retoma termos indefinidos muito próximos daqueles usados no idílio *L'infinito*. Mas termina o texto com uma nota que declara que esta conclusão é poética, não filosófica, porque tratando filosoficamente, a existência que jamais começou, jamais terá fim. Antonio Prete tratará de uma dupla via na interpretação deste trecho – que é também uma interpretação geral da obra de Leopardi - que não é contraditória, nem excludente, ao não renunciar à poesia, mesmo nas trevas que os homens preferiram, não o faz com nenhuma ideia de transcendência ou consolação, é apenas o trêmido de uma impossível alteridade diante do nada, um movimento do desejo no cancelamento do próprio desejo. (PRETE, 1998, p.8). Em *Palomar*, o fim do universo é descrito do seguinte modo:

(...) pensando alla propria morte pensa già a quella degli ultimi sopravvissuti della specie umana o dei suoi derivati o eredi: sul globo terrestre devastato e deserto sbarcano gli esploratori d'un altro pianeta, decifrando le tracce registrate nei geroglifici delle piramidi e nelle schede perforate dei calcolatori elettronici; la memoria del genere umano rinasce dalle sue ceneri e si dissemina per le zone abitate dell'universo. E così di rinvio in rinvio si arriva al momento in cui sarà il tempo a logorarsi e ad estinguersi in un cielo vuoto, quando l'ultimo supporto

materiale della memoria del vivere si sarà degradato in una vampa di calore, o avrà cristallizzato i suoi atomi nel gelo d'un ordine immobile. (CALVINO, 1994, p.126)

A solução de Palomar, mesmo diante de todas estas constatações, no último parágrafo do livro, é a de tentar fixar instante por instante, é ir contra o destino final de todos, é voltar a separar as ondas, a contar as estrelas, é tentar dilatar o tempo através da linguagem para não ver o fim, mas chega ao limite, e morre.

Se il tempo deve finire, lo si può descrivere, istante per istante – pensa Palomar – e ogni istante a descriverlo, si dilata tanto che non si vede più la fine.” Decide che si metterà a descrivere ogni istante della sua vita, e finché non li avrà descritti tutti non penserà più d'essere morto. In quel momento muore. (CALVINO, 1994, p.126)

Como acontece com o Islandês em sua conversa com a natureza, em meio ao seu raciocínio, e estando perto de encontrar alguma resposta para suas indagações, ironicamente, morre, em um texto que, como o *Cantico del gallo silvestre*, apresenta um duplo final. Ou como declara uma das múmias de Ruysch: “*Finchè non fui morto, non mi persuasi mai di non avere a scampare di quel pericolo; e se non altro, fino all'ultimo punto che ebbi facoltà di pensare, sperai che mi avanzasse di vita un'ora o due: come stimo che succeda a molti, quando muoio.*” (LEOPARDI, 2008, p.368-369). *In quel momento muore.* Fim do mundo, do personagem Palomar ou, talvez, somente do livro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“*Tutti rigiriamo tra le mani un vecchio copertone vuoto mediante il quale vorremo raggiungere il senso ultimo a cui le parole non giungono.*” (CALVINO, 1994, p.85). O limite da condição humana deixa entrever também o limite daquilo que a distingue de outros animais da espécie: a linguagem. Há um sentido final ao qual as palavras não chegam. O fato tanto de *Palomar* como das *Operette* serem constituídas por formas breves talvez possa ser entendido como a estrutura que possibilita que entre cada uma das aventuras dialogadas, com dois personagens ou apenas internamente, haja um espaço em branco na página, ou mesmo uma página toda em branco. Como na poesia, o espaço em branco, ou o silêncio, significa, compõe com o texto escrito, é uma pausa de suspensão entre o instante lírico enunciado e a próxima descoberta.

A história do gênero humano se confunde com a história do personagem singular do Islandês ou com a do personagem Palomar: “*un uomo si mette in marcia per arrivare, passo a passo, alla saggezza. Non è ancora arrivato.*”, resume Calvino no prefácio a *Palomar*. A busca contínua pela sabedoria foi o que levou a humanidade a ter somente a presença da verdade no mundo, e essa não deixa de mostrar seu limite.

Na introdução foi enunciado que era possível inverter a ordem desta tese, com um Calvino sensista e um Leopardi fenomenólogo. O modo como os autores articulam a assimilação da ideias é sempre muito ensaística, com a adoção de um determinado ponto de vista para, muitas vezes, o contrapor à outro, e refutar os dois, ou dar deles uma síntese, mas sem solução de continuidade. Calvino, como visto, volta seu olhar para as percepções sensoriais principalmente a partir de 1970, e a hipótese do que poderia ter sido escrito após *Palomar* - que acaba sendo sua última obra de invenção publicada, devido a sua morte inesperada em 1985 – nos projetos que aparecem em *Sotto il sole giaguaro*, com a exploração dos cinco sentidos, para além da primazia do olhar sobre os outros, não deixa de ser sugestiva de possibilidades. Estaria o autor finalmente se desvinculado dos paradigmas de seu tempo, e se encaminhando para outra forma de pensar, uma outra filosofia – ou ultra filosofia?

O olhar de Leopardi, por sua vez, se aproxima da redução fenomenológica, seja quando observa elementos da natureza em seus mínimos detalhes – como na passagem no *Zibaldone* sobre o jardim – seja quando faz diagnósticos da sociedade ou do estado da literatura. A percepção leopordiana é constantemente analítica, ainda que constate que a felicidade está nas ilusões, no imaginar, o conflito se dá entre a impossibilidade da felicidade ao conhecer “*il vero*” e a também impossibilidade de deixar de desejar ser feliz. Contradição assustadora, mas não por isso menos verdadeira, o autor defende a literatura como forma de fugir dessa condição.

Os dois autores conseguem, por meio da literatura, tratar de assuntos densos que são a base da filosofia, desde seu início, como aponta Calvino:

M'accorgo che sto spiengando Leopardi solo in termini di sensazioni, come se accettassi l'immagine che egli intende dare di se stesso come di un seguace del sensismo settecentesco. In realtà il problema che Leopardi affronta è speculativo e metafisico, un problema che domina la storia della filosofia da Parmenide a Descartes a Kant: il rapporto tra l'idea d'infinito come spazio assoluto e tempo assoluto, e la nostra cognizione empirica dello spazio e del tempo. Leopardi parte dunque dal rigore astratto d'un'idea matematica di spazio e di tempo e la confronta con l'indefinito, vago fluire delle sensazioni. (CALVINO, 1993,p.72)

A *forma mentis* dos dois autores, então, se refaz a essa interrogação constante que se definiu como pensamento em movimento para Leopardi e perplexidade sistemática para Calvino. Ou perplexidade sistemática leopardiana e pensamento em movimento calviniano. O pensamento que pensa a si mesmo, no retorno, adiciona sempre um elemento a mais nesse diálogo, abrindo possibilidades à sair dos esquemas já traçados de compreensão.

A leitura apresentada espera contribuir para uma recolocação da literatura, da possibilidade de imaginar como uma possível saída para uma humanidade que arrisca, constantemente, extinguir a si mesma com ataques contínuos à própria espécie, através de pré-conceitos estabelecidos culturalmente e do ataque à própria natureza.

A presença dos clássicos se afirma como o outro lado da moeda em um mundo todo petrificado pelo olhar da Medusa, que transformou a beleza natural em concreto e petróleo. Voltar-se para a permanência desses é dialogar com o passado de modo a entender o presente e conseguir vislumbrar algum futuro. Autores como os aqui estudados precisam ser lidos, comentados, recolocados para o presente milênio.

Nesse sentido, apesar dos dois autores já terem sido estudados por muitos outros críticos, a leitura desses possibilita um retorno a questões essenciais, seja para a teoria literária, seja para a relação da literatura com a sociedade e com a filosofia. A crítica italiana tem se voltado, como visto, principalmente a partir da interpretação de Sergio Solmi e de Antônio Prete, a uma revalidação – que ocorre póstuma à recepção criativa – da obra de Leopardi, que a coloca distante da posição de um niilismo sem esperança, mas que demonstra como a força dessa reside justamente no questionamento que é motor de toda mudança, e, que para entender o presente – e escrever no presente – a tradição não pode ser esquecida, mas tampouco meramente copiada.

Em relação à obra de Calvino, os estudos sobre a presença dos sentidos e da biografia do autor, revalidam também a sua posição de autor estabelecido como somente racional ou sem vestígios de experiência vivida, possibilitando ler mais a fundo seus escritos como parte de um discurso que não se encerra na certeza, mas questiona o consolidado.

No Brasil a recepção dos dois autores tem pesos diferentes. Italo Calvino é um autor que foi traduzido para o português brasileiro desde 1970 e teve uma massiva tradução a partir da década de noventa com as edições publicadas pela Companhia das Letras. Além dessa circulação em tradução, a recepção acadêmica de Calvino é muito intensa, tendo mais de 1000 trabalhos entre teses de doutorado e dissertações de mestrado feitas sobre o autor no país.

A presença de Calvino na circulação cultural brasileira também aparece em diálogos estabelecidos com outras áreas, como a ecocrítica, com fóruns de discussão junto ao direito ambiental e também por meio de grupos de pesquisa como *Palomar – Diálogos com Italo Calvino*, do qual fazem parte os principais pesquisadores sobre Calvino no Brasil, realizando eventos que promovem sua recepção.

A recepção de Giacomo Leopardi no Brasil é um pouco mais acadêmica, com a leitura de Otto Maria Carpeaux na História da Literatura Ocidental, a retomada por Alfredo Bosi em História Concisa da Literatura Brasileira, obra na qual cita Leopardi para aproximá-lo de Machado de Assis, que é o primeiro receptor criativo de Leopardi no país, já que retoma *Operette morali* na composição de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, seja na cena do delírio no capítulo V, seja na epígrafe do livro que se assemelha a do final da *operetta Dei detti memorabili di Filippo Ottonieri*. A recepção de Leopardi continua em autores como Augusto de Campos e Haroldo de Campos, que o traduzem, e na crítica do também concretista Décio Pignatari. Desde os anos 2000, foram feitos também trabalhos acadêmicos sobre a obra de Leopardi, como o de Andreia Guerrini (2001), sobre gênero e tradução no *Zibaldone*, que inaugura uma seara de pesquisas sobre o autor no país.

A leitura comparada aqui apresentada espera dar um novo impulso aos estudos dos dois autores no Brasil - além de dialogar com a crítica italiana - aproveitando da circulação de Calvino para retomar Leopardi, e também pensando em possíveis novas traduções do segundo autor, muitas das quais estão em processo, como a do *Zibaldone*.

Ler Leopardi por meio dos olhos – e dos óculos – de Calvino foi o melhor caminho encontrado nesta pesquisa para entender o clássico por meio de outro autor que podemos considerar já há algumas décadas, também um clássico.

A minha confiança no futuro da literatura, como a de Calvino, consiste em saber que existem coisas que somente ela pode nos dar. E somente ela pode nos dar porque os meios específicos que a literatura utiliza envolvem o traço distintivo do humano: a linguagem e a sua relação com a percepção. Em termos calvinianos, a relação entre o mundo escrito e o mundo não-escrito.

A defesa da capacidade imaginativa parece mais do que nunca importante em um mundo contaminado pela ‘peste del linguaggio’ que Calvino aponta no ensaio sobre a Exatidão, em um mundo no qual a profusão de imagens e informações impede que alguma dessas possa fazer parte

profundamente da estrutura mental dos indivíduos.

A crítica à modernidade feita por Leopardi, e acentuada por Calvino, é uma crítica a esse discurso de superfície, a ausência do elemento humano na existência humana. A sociedade da técnica, da estatística, dos números, não se sustenta sem a curiosidade, o estabelecimento de relação entre as coisas, a imaginação.

Este trabalho é fruto de um longo diálogo com Giacomo Leopardi e Italo Calvino, já que o estudo aproximativo dos dois autores começou ainda na graduação, em uma primeira pesquisa de TGI, no ano de 2013 e foi se avolumando ao longo dos anos até o presente.

Os ecos do infinito dentro do texto de Calvino foram apontados por outros críticos, como pode-se ler ao longo da presente tese. Pesquisas foram feitas mais recentemente como a de PAGANI (2015), em uma tese de laurea que também tem como título Calvino leitor de Leopardi, porém se foca no diálogo entre *Operette Morali* e *Cosmicomiche*, e PALOMBI (2020), que no artigo publicado do Congresso *Leopardi nella cultura del Novecento*, realizado em 2017, apresenta parte de sua leitura rizomática da relação Leopardi-Calvino, com uma base teórica pós-estruturalista. De outro horizonte, essa pesquisa que estava em andamento pareceu válida, por focar especificamente no diálogo *Operette morali* e *Palomar*, e por utilizar bases teóricas diferentes das pesquisas realizadas na Itália.

Meu olhar crítico sobre a literatura foi-se constituindo sempre a partir da necessidade de estabelecer relação entre os autores e seus períodos históricos, dentro da ideia de continuidade de uma determinada tradição, e, em um outro momento, relações possíveis entre esses autores e seus períodos e o tempo presente, atual. Descobri ao longo de anos de pesquisa que se trata de um percurso que trabalha com as bases teóricas da literatura comparada e da história das ideias.

Giacomo Leopardi é o autor moderno anti-moderno, o romântico anti-romântico. Por muito tempo a crítica literária sobre ele se debruçou sobre questões que, apesar de presentes em sua obra, talvez não sejam as centrais, como o rótulo do pessimismo que foi colado no autor, embora ele mesmo use a palavra uma única vez em todo o *Zibaldone*⁴⁸, e de modo irônico

Como bom clássico, a obra de Leopardi *scrolla di dosso* os rótulos que a crítica lhe coloca. Entender a relevância de um autor como esse na atualidade passa por entender que a longa reflexão leopardiana sobre a literatura, é a defesa estética do modelo clássico helênico e a desconfiança da ‘originalidade’ apresentada pelos românticos, é, em última instância, a defesa da imaginação, dos meios específicos que só a literatura possui, capacidade do humano que se choca com o avanço da técnica e da reprodutibilidade. Defesa estética que se mistura com a ética, na medida em que as reflexões sobre a literatura feitas por Leopardi alocam sua defesa do clássico no presente, entendendo que é preciso dar à Itália sua *vera prosa filosofica*.

⁴⁸ Zib 4174 *Questo sistema, benchè urti le nostre idee, che credono che il fine non possa essere altro che il bene, sarebbe forse più sostenibile di quello del Leibnitz, del Pope ec. che tutto è bene. Non ardirei però estenderlo a dire che l'universo esistente è il peggiore degli universi possibili, sostituendo così all'ottimismo il pessimismo. Chi può conoscere i limiti della possibilità?* Bologna 19 aprile 1826

As perguntas por que escrever, o que escrever e como escrever foram feitas repetidamente por Leopardi nos seus projetos do *Zibaldone* e nos *Disegni letterari*, na busca por dar a sua época a literatura que fosse ao mesmo tempo moderna e clássica. Calvino, como bom clássico que leu os clássicos, parece repetir as perguntas, em sua crise desde o início de sua obra com o romance.

O diálogo com os clássicos é o primeiro elemento que aproxima os dois autores. E o diálogo com os clássicos se metamorfoseia, se transmuta em diálogo dos autores com suas próprias escritas, em constantes retomadas dentro dos ensaios ou das obras de invenção. Pensamento em movimento e perplexidade sistemática são os motores das duas obras.

Essa pesquisa levou a um aprofundamento sobre a gênese das duas obras escolhidas como *corpus*, *Operette morali* e *Palomar*, e o que foi possível verificar é que a prosa desses dois autores é marcada por um hibridismo de formas e gêneros, a uma intrusão constante do ensaísmo dentro da ficção, a reflexão junto a imaginação, e também se trata de prosa lírica, algo que só pode ser suportado pela moldura, ou *cornice* que estrutura formas breves como uma obra unificada.

O percurso de estudos sobre as *Operette* nos levou a escolher uma linha crítica a seguir que superasse as críticas negativas que a obra sofreu ao longo dos anos em relação a seu suposto pessimismo. Enquadramos então a obra como uma retomada leopardiana da tradição platônica e luciânica dos diálogos, sem deixar de levar em consideração a influência dos modernos na obra.

A *forma mentis* dialógica dos dois autores aparecem nessas vozes que se fazem presentes nos textos. Se nas *Operette* a forma diálogo se faz predominante, em *Palomar* o diálogo se dá entre os ‘eus’ do personagem que se dividem em diversos pontos de vista quanto forem possíveis. O diálogo é com a tradição e com a atualidade, e também, interno.

As três áreas temática apontadas por Calvino no posfácio a *Palomar* são a moldura que sustenta a unidade da obra, assim como a primeira *operetta*, a *Storia del genere umano* é o prefácio que resume os temas tratados nas *operette*, e faz do livro uma narrativa da história da espécie, assim como *Palomar*, na figura de um único homem, narra a tragédia moderna.

Ao se orientar pelas áreas temáticas de *Palomar* se assumiu uma posição arriscada de comparação entre as duas obras, já que a vontade de tripartir as *operette* de modo que essas se ‘encaixassem’ dentro da moldura de *Palomar* foi constante. Problema humano com a necessidade de sistemas, de esquemas e modelos para tentar compreender. O bom é que entre a crítica literária e os esquemas que criamos para a análise há o texto literário que nos surpreende.

Os três pontos de contato principais escolhidos foram Natureza, sociedade ou história e Infinito. A vontade de comentar em detalhe cada uma das *Operette* e cada um dos quadros de *Palomar* foi grande, quase como se eu fosse tomada pelo detalhe do detalhe do qual trata Calvino, com o infinitesimal me colocando na vertigem do Infinito. Muitos cortes foram feitos nas análises comparadas que fiz entre as duas obras, para que aparecesse o essencial ligado aos três temas.

Tenho consciência que muito mais poderia ser dito sobre o tema, já que a profundidade das reflexões tanto leopardianas quanto calvinianas é imensa, e a superfície das coisas é inexaurível. Mas elegi como mote central a questão da felicidade, pautada principalmente na leitura de Prete, que identifica a crítica leopardiana a modernidade como ausência do consórcio com os sentidos, já que a busca nos dois autores, por meio da literatura, é da possibilidade de inventar, de espaço para a imaginação.

O homem em busca da sabedoria e que ainda não encontrou, resumo da história de Palomar de acordo com o próprio Calvino, indica o avanço da tragédia do homem moderno, apontada por Leopardi no início do século XIX e aprofundada no século XX. A personagem Palomar, alter-ego do próprio Calvino, busca a sabedoria, o conhecimento, o modelo dos modelos no qual encaixar a realidade, um sistema que permita a compreensão. Porém a ordem e desordem presente na natureza, ou as contradições assustadoras não permitem que a ‘verdade’ seja absoluta.

Retorna então a defesa da imaginação: o intelecto sem a imaginação é estéril. O humano sem o elemento que o diferencia da máquina, é estéril. Os autores não defendem o retorno a uma idade de ouro da inocência, porém não conseguem conceber que a técnica, sozinha, seja capaz de trazer felicidade à humanidade.

Seria oportuno ainda fazer análises estilísticas mais aprofundadas entre as duas obras, e ressaltar os elementos líricos que aparecem – o que permitira inclusive uma excursão as *Cidades invisíveis*, o livro mais lírico de Calvino e talvez o último poema dedicado a cidade. Gostaria também de aprofundar em outro momento a linha filosófica antiidealista e materialista que subjaz a obra dos dois autores, assunto que pude explorar em parte no curso de extensão que fiz em 2021, *Os sentidos como alimento*⁴⁹, e que gerou um grupo de pesquisa do qual muito nos orgulhamos, o Geosca.

Aparece no texto também a constante vontade de dialogar com outros autores. Talvez porque eu quisesse escrever uma tese sobre a influência de Leopardi na obra de Fernando Pessoa, ou na de Machado de Assis, ou ainda da influência de Dante na obra de Leopardi e Calvino. Espero ter tempo para escrever sobre isso, ou que outros estudiosos possam retomar essas colocações.

⁴⁹ Ementa da extensão disponível em <https://sce.fflch.usp.br/node/3941>

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASOR ROSA, Alberto. *Stile Calvino*. Torino: Einaudi, 2001.
- ANDRADE, C.D. *Nova Reunião: 23 livros de poesia*. São Paulo, Cia das Letras, 2015.
- BARENGHI, M. “Introduzione” a Calvino, Italo, *Saggi: 1945-1985*. Milano, Mondadori, 1995, v.1.
- BAZZOCCHI, M. A. *L’immaginazione mitologica. Leopardi e Calvino, Pascoli e Pasolini*. Edizione Pendagon, 1996.
- BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução direta do russo, notas e prefácio de Paulo Bezerra. 5ª ed. Rio de Janeiro: Forense Univeritária, 2013.
- BARANELLI, L. FERRERO, E. *Album Calvino*. Milano: Mondadori, 2003.
- BANDEIRA, M. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1980.
- BELLUCI, N. CORTELLESA, A. (org.) *Quel libro senza uguale: le Operette morali e il novecento italiano*. Roma: Bulzoni, 2000.
- BENEDETTI, C. *Pasolini contro Calvino per una letteratura impura*. Torino: Bollati Boringhieri, 1998.
- BELPOLITI, M. *L’occhio di Calvino*. Piccola Biblioteca Einaudi, 2006.
- BERARDINELLI, A. *La forma del saggio: definizione e attualità di un genere letterario*. Venezia, Marsilio, 2008, 2 ed.
- BINNI, W. *La protesta di Leopardi*, Firenze: Sansoni, 1973.
- BLASUCCI, L. *Leopardi e i segnali dell’infinito*. Il Mulini, 1985.
- BLOOM, H. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Imago, 1991.
- BOLLATI, G. *L’invenzione dell’Italia moderna*. Torino, Bollati Boringhieri, 2014.
- BONI, M. *Leopardi e la Ronda*. Bologna, 1967.
- BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1982.
- _____. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1977.
- _____. A natureza, os antigos: Leopardi tradutor In: *Poesia e Prosa*. trad. br. Affonso Félix de Souza, Alexei Bueno et al., Rio de Janeiro: Aguilar, 1996.
- BRANDÃO, J. L. *A Poética do Hipocentauro. Literatura, sociedade e discurso ficcional em*

Luciano de Samósata. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

CACCIAPUOTI, F., PRETE, A. *Zibaldone di pensieri. Nuova edizione tematica condotta sugli Indici leopardiani*. Milano: Feltrinelli, 2019.

CALVINO, I. *Lettere 1945-1985*. Milano: A. Mondadori, 2000.

_____. *Lezioni americane: sei proposte per il prossimo millennio*. Milano: A. Mondadori, 1993.

_____. *Palomar*. Milano: A. Mondadori, 1994.

_____. *Romanzi e Racconti*. Milano: A. Mondadori, 2001, 3ª ed.

_____. *Saggi 1945-1985*. Milano: A. Mondadori, 1995.

CAMPOS, H. Leopardi, teórico da vanguarda in: *Poesia e Prosa*. trad. br. Affonso Félix de Souza, Alexei Bueno et al., Rio de Janeiro: Aguilar, 1996.

CARPEAUX, O. M. Romantismo em oposição in: *Poesia e Prosa*. trad. br. Affonso Félix de Souza, Alexei Bueno et al., Rio de Janeiro: Aguilar, 1996.

CARVALHAL, T. F. *O próprio e o alheio (ensaios de literatura comparada)*. São Leopoldo, Unisinos, 2003.

CARVALHAL, COUTINHO (org.). *Literatura comparada. Textos fundadores*. Rio de Janeiro, Rocco, 2011, 2.ed.

CESERANI, Remo. Leopardi e la materialità dell'esistenza in: *Il materiale e l'immaginario: laboratorio d'analisi e di lavoro critico*. Torino, Loescher, 1981.

CIMADOR, G. *Calvino e la riscrittura dei generi*. Dottorato, Trieste, 2008/09.

CITATI, P. *La malattia dell'infinito: letteratura del novecento*. Milano: Mondadori, 2008.

CROCE, B. Giacomo Leopardi in: *Poesia e non poesia*. Bari: Laterza&Figli, 1955.

DE ROBERTIS, G. *Saggio sul Leopardi*. Firenze: Vallecchi, 1952.

DE SANCTIS, F. *Giacomo Leopardi*. Roma: Riuniti, 1983.

D'INTINO, F. NATALE, M. (org.). *Leopardi*. Roma: Carocci Editore, 2018.

ELIOT, T.S. *Ensaio*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira, São Paulo: Art Editora, 1989.

FABIO, N. *L'entusiasmo della ragione: studio sulle operette morali*. Firenze: Le lettere, 1995.

FERRETTI, G. C. *Le capre di bikini. Calvino giornalista e saggista (1945-1985)*. Editori Riuniti,

1989.

- GALIMBERTI, C. Introduzione Operette morali. Guida, Napoli, 1977. GENSINI, S. *Linguistica leopardiana*. Il Mulino, 1984.
- GIORDANI, P. Proemio. In: *Leopardi: Prose*. Milano: Istituto editoriale italiano, vol. XXI, S/D.
- GUERRINI, A. *A poética de Leopardi: gênero e tradução no Zibaldone di Pensieri*. Tese de Doutorado, Florianópolis, 2001.
- GUILLÉN, Claudio. *Entre lo uno e lo diverso (Introducción a la Literatura Comparada Ayer e hoy)*. Barcelona, Tusquets, 2005.
- JAUSS, H. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Editora Àtica S.A, 1994.
- KLEIN, A. I. *Calvino ensaísta: o percurso crítico de Italo Calvino em Una pietra sopra e Collezione di sabbia*. Tese Doutorado, São Paulo, 2004.
- KLEIN, A. I., MOREIRA, M. E. R. (org.) *Escrever também é outra coisa ensaios sobre Italo Calvino*. São Paulo: Nova Alexandria, 2013.
- LEOPARDI, G. *Canti*. Milano, Mondadori, Ed. BUR, 1998.
- _____. *Operette Morali*. Milano, Mondadori, Ed. BUR, 2008.
- _____. *Zibaldone di Pensieri. Nuova edizione tematica condotta sugli Indici leopardiani*. Milano: Feltrinelli, 2019.
- LUCCHESI, M. (org.) *Giacomo Leopardi: Poesia e Prosa*. trad. br. Affonso Félix de Souza, Alexei Bueno et al., Rio de Janeiro: Aguilar, 1996.
- LUPORINI, C. *Leopardi progressivo*. Roma: Riuniti, 1981.
- LUZI, M. *Dante e Leopardi o della modernità*. Roma: Editori Riuniti, 1992.
- MARTI, M. *Dante, Petrarca, Leopardi, studi*. Napoli: Liguori, 1980.
- MENETTI, E. *La realtà come invenzione. Forme e storia della novella italiana*. Milano, Italy, Franco Argeli, 2015.
- _____. *Le forme brevi della narrativa*. Carocci Editore, 2019.
- MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. Martins Fontes, 1994.
- PAGANI, N. *Calvino lettore di Leopardi. Ricostruzione di un rapporto*. Tese di Laurea, Torino, 2015
- PALOMBI, M. *Ripetizione e Poetica in Leopardi e Calvino: segni, moti, oscillazioni*. In: Leopardi e

la letteratura del novecento, Congresso a Recanati, 2017, publicação 2020.

PARRONCHI, A. *“Il computar” e altri studi leopardiani*. Casa Editrice Le Lettere: Firenze, 1998.

PATRIZI, G. Il modello della via lattea: la metaletteratura di Calvino. In: *Prose contro il romanzo: antiromanzi e metanarrativa nel novecento italiano*. Napoli: Liguori Editori, 1996.

PERRELLA, Silvio. *Calvino*. Roma/Bari: Laterza, 2001.

PESSOA, F. *Obra Poética, volume único*. Editora Nova Aguilar, 2003.

PETROCCHI, G. *Il tramonto della luna studi tra Leopardi e oggi*. Napoli: Ed, Scientifiche Italiane, 1997.

PIERANGELI, Fabio. *Italo Calvino. La metamorfosi e l'idea del nulla*. Rubbertino Editore, 1997.

PRETE, A. *Finitude e infinito su Leopardi*. Milano: Feltrinelli, 1998.

_____. *Il pensiero poetante, saggio sul Leopardi*. Milano: Feltrinelli, 1997.

_____. *La poesia del vivente. Leopardi con noi*. Torino: Bollati Boringhieri, 2019.

PRESTIPINO, G. *Tre voci nel deserto: Vico, Leopardi, Gramsci per una nuova logica storica*.

Roma: Carocci, 2006.

SAINTE-BEUVE, CH.-A. Retrato do poeta in: *Poesia e Prosa*, trad. br. Affonso Félix de Souza, Alexei Bueno et al., Rio de Janeiro: Aguilar, 1996.

SERRA, F. *Calvino e il pulviscolo di Palomar*. Firenze: Le Lettere, 1996.

_____ *Calvino*. Salerno editrice. Roma, 2006.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Trad. de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro:

Tempo Brasileiro, 1975.

SOLMI, Sergio. Il pensiero in movimento di Leopardi. In: LEOPARDI, Giacomo. *Zibaldone di pensieri*. V. I. Milano: Mondadori, 1983,

TATTI, S. *Classico, storia di una parola*. Roma, Carocci Editore, 2016.

TIMPANARO, S. *Classicismo e illuminismo nell'ottocento italiano*. Casa Editrice Le Lettere, Firenze, 2011.

TUCCILLO, F. *Leopardi nel tempo. La documentazione del Fondo Zumbini e la storia degli studi leopardiani*. Macchiaroli, 2001.

UNGARETTI, G. *Lezioni sul Giacomo Leopardi*. Roma: Mondadori, 1989.

ZELLINI, P. *Breve storia dell'infinito*. Milano: Adelphi, 1980.

Artigos em periódicos on-line:

CAMPOS, A.Q. *Os diálogos da Antiguidade clássica*. Disponível em http://oquenosfazpensar.fil.puc-rio.br/import/pdf_articles/OQNFP_30_13_antonio_queiros_campos.pdf, acesso em abril de 2021.

RUSSO, M. Leopardi, Fernando Pessoa e a literatura portuguesa contemporânea. *Appunti Leopardiani*, 2018-1, disponível em <https://appuntileopardiani.cce.ufsc.br/edition15/>, acesso em 14 setembro de 2018.

SILVA, G. B. *O romantismo italiano e Giacomo Leopardi, encontros e confrontos*. *Appunti Leopardiani*, 2019-2, disponível em <https://appuntileopardiani.cce.ufsc.br/edition18/>, acesso em 12 de maio de 2020.

SOLMI, S. *Leopardi e la Ronda. Atti del III Convegno internazionale di studi leopardiani – Recanati 2-5 ottobre 1972*. Disponível em http://circe.lett.unitn.it/le_riviste/riviste/bibliografia_spe/biblio/solmi.pdf, acesso em 30 de abril de 2016.

TRABATTONI, F. *Leopardi traduttore mancato di Platone*. Disponível em https://www.academia.edu/39086531/Leopardi_traduttore_mancato_di_Platone?email_work_card=

ZUMBINI, B. *Studi su Leopardi*, 1904. Consultado em <https://archive.org/details/studisulleopard00zumbgoog>