

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA, LITERATURA E CULTURA
ITALIANAS**

JOÃO ARGENTIN NETO

**Uma poética para si mesmo: Giacomo Leopardi e o *Discorso di un italiano
intorno alla poesia romantica***

**São Paulo
2022**

JOÃO ARGENTIN NETO

**Uma poética para si mesmo: Giacomo Leopardi e o *Discorso di un italiano
intorno alla poesia romantica***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Italianas do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof.a Dr.a Adriana Iozzi Klein

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

A686p Argentin Neto, João
 Uma poética para si mesmo: Giacomo Leopardi e o
Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica
/ João Argentin Neto; orientador Adriana Iozzi Klein
- São Paulo, 2022.
 195 f.

Dissertação (Mestrado)- 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. Literatura. 2. Literatura italiana. 3. Crítica
literária. 4. Poesia. 5. Romantismo. I. Iozzi Klein,
Adriana, orient. II. Título.

Dedico este trabalho à minha família, porto-seguro em meio a águas tempestuosas, que me inspira e me dá forças para continuar nesta jornada.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, à Profª Drª Adriana Iozzi Klein, sempre solícita, atenciosa e sensível à necessidade de seus alunos. Agradeço especialmente pela paciência que teve comigo ao longo deste trabalho, pela sinceridade e a transparência ao dividir seu conhecimento.

Agradeço à Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas e a todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Italianas por fazerem parte de minha trajetória intelectual.

Agradeço à CAPES pela concessão da bolsa, imprescindível para o desenvolvimento desta pesquisa.

Agradeço ao projeto Erasmus e à Profª Drª Maria Cecilia Casini por me propiciar o intercâmbio feito na *Università L'Orientale di Napoli*, nos dias em que passei naquela cidade perseguindo Leopardi nos livros e nas ruas em que viveu seus últimos anos.

Agradeço à Profª Drª Gisele Batista da Silva por ter me fornecido textos de difícil acesso para os estudiosos de Leopardi no Brasil, imprescindíveis para a conclusão desta pesquisa.

Agradeço aos amigos Carlos Ribeiro, Bruno Borgomoni e Iolanda Guilherme Assis pela inestimável amizade e pelas preciosas conversas que tivemos ao longo destes anos. Obrigado por continuarem a contribuir com meu desenvolvimento acadêmico e humano.

Que meus méritos possam ser compartilhados.

“Lá onde, abrindo as asas ambiciosas,
Possas adejar no espaço luminoso,
Viver de luz mais viva e de ar mais puro,
Fartar-se do infinito!

Musa, desce do alto da montanha
Onde aspiraste o aroma da poesia,
E deixa ao eco dos sagrados ermos
A última harmonia!”

Machado de Assis,
Versos a Corina (1864)

RESUMO

O nascimento do Romantismo italiano é convencionalmente datado no ano de 1816, quando Madame de Staël publica na revista milanesa “*Biblioteca Italiana*” seu famoso artigo “*Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni*”. Incitando-os a confrontar-se com outras literaturas europeias, ela sugere aos literatos italianos que busquem inspiração na tradução de obras literárias mais adequadas aos novos tempos, a fim de trazer uma renovação cultural para a Itália. O artigo provocou grande polêmica e serviu de catalisador de um debate entre intelectuais e artistas, dando início no país à querela entre clássicos e românticos que já vinha ocorrendo em parte da Europa. Não obstante isso, por muito tempo acreditou-se que a Itália não tivesse apresentado um genuíno movimento romântico, o que parece ser desmentido quando analisamos alguns escritos de Giacomo Leopardi, que se insere nesse duelo posicionando-se contra os ideais românticos estrangeiros, ao mesmo tempo em que procura criar uma identidade tipicamente italiana.

Palavras-chave: Polêmica clássico-romântica; Romantismo italiano; Giacomo Leopardi; Poesia romântica; Identidade nacional.

ABSTRACT

The birth of Italian Romanticism is conventionally dated in 1816, when Madam de Staël publishes in the milanese periodic "*Biblioteca Italiana*" her famous text "*Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni*". Stimulating them to confront themselves with other european literatures, she suggests to the Italian literati to seek inspiration in translating works more suitable to the new times, bringing a cultural renew to Italy. The article provoked a controversy that served as catalyst for a debate between intellectuals and artists, initiating in Italy the quarrel between classicists and romantics that was already settled in most parts of Europe. Despite this, for a long time it was believed that Italy didn't have a genuine romantic movement, which seems to be false according to some writings by Giacomo Leopardi, who enters this duel against foreign romantics ideals but, at the same time, trying to create an original italian identity.

Keywords: Controversy classicism-romanticism; Italian romanticism; Giacomo Leopardi; Romantic poetry; National identity.

RIASSUNTO

La nascita del romanticismo italiano risale convenzionalmente all'anno 1816, quando Madame de Staël pubblica nel periodico milanese *"Biblioteca Italiana"* il suo famoso testo *"Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni"*. Incitandoli a confrontarsi con altre letterature europee, suggerisce che i letterati italiani cerchino ispirazione nella traduzione di opere letterarie più adatte ai nuovi tempi, al fine di portare un rinnovamento culturale in Italia. L'articolo suscitò grandi polemiche e servì da catalizzatore per un dibattito tra intellettuali e artisti, dando origine in Italia alla disputa tra classicisti e romantici già in corso in gran parte d'Europa. Nonostante ciò, per molto tempo si è creduto che l'Italia non avesse presentato un vero e proprio movimento romantico, cosa che sembra smentita quando si analizzano alcuni scritti di Giacomo Leopardi, che prende parte al duello ponendosi contro gli ideali romantici stranieri allo stesso tempo che cerca di creare una genuina identità italiana.

Parole-chiave: Polemica classico-romantica; Romanticismo italiano; Giacomo Leopardi; Poesia italiana; Identità nazionale.

SUMÁRIO

Introdução.....	11
1. MADAME DE STAËL E O ROMANTISMO ITALIANO	28
1.1 Renovação pela tradução.....	31
1.2 A soberba preguiça.....	42
1.3 Preconceitos literários e poética romântica.....	68
1.4 Conhecer e imitar: a derradeira resposta francesa	80
1.5 <i>Lettera ai signori compilatori della Biblioteca Italiana</i> : a carta engavetada.....	85
2. LEOPARDI E O ROMANTISMO ITALIANO.....	101
2.1 <i>Classicisti e Classicomani</i> : Ludovico di Breme e sua crítica ao classicismo.....	101
2.2 <i>Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica</i> : uma poética própria.....	116
3. BREVE COMPILAÇÃO DA CRÍTICA SOBRE O <i>DISCORSO DI UN ITALIANO INTORNO ALLA POESIA ROMANTICA</i>	158
3.1 Crítica no Brasil.....	160
3.2 Crítica na Itália	166
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	187
5. BIBLIOGRAFIA	193

INTRODUÇÃO

Ainda hoje, a obra de Giacomo Leopardi (1798-1837) permanece como uma incógnita para o leitor que necessita classificá-la em uma determinada escola literária. Uma vez que o limite temporal que usamos para categorizar essas escolas vem gradativamente se diluindo com novos estudos, parece-nos oportuno analisar as diferenças dentro de cada uma dessas vertentes, e não apenas compará-las como sendo uma a simples negação da anterior.¹

Sabe-se que na Itália o movimento romântico é bastante controverso, e há inclusive quem se pergunte até que ponto podemos falar de romantismo em solo italiano. Quando pensamos sobretudo nos autores desse período, o nome de Leopardi pode até soar familiar para alguns, mas à sua frente destacam-se sempre aqueles de Vincenzo Monti, Ugo Foscolo e Alessandro Manzoni. O poeta de Recanati, no entanto, começou sua carreira literária muito mais jovem que a maioria desses escritores, com traduções do grego e do latim de obras clássicas que mereceram o elogio dos maiores filólogos de sua época. Sua poesia, entretanto, aquela parte que é comumente classificada como romântica, é de um período posterior ao célebre idílio *L'infinito*, escrito em 1819. Antes disso, o que podemos perceber em boa parte de sua produção literária é a assimilação dos *tópoi* e formas da lírica clássica e, principalmente, uma grande aversão ao gosto literário que se espalhava entre os românticos naqueles anos.

De sua imensa obra, ganharam a atenção da crítica, principalmente, os *Canti*, as *Operette Morali* e mais adiante, o *Zibaldone*. Este último pode ser considerado uma espécie de diário de leitura, no qual o autor escrevia sobre os mais variados temas, como literatura, filosofia, filologia, história europeia, tradução, enfim, reflexões que eram amparadas por leituras de autores clássicos e modernos.

¹ Basta pensar que algumas décadas atrás, o marco inicial do romantismo era colocado bem adiante do que veremos aqui. Afrânio Peixoto dirá no prefácio da quarta edição de “Os túmulos” de Borges de Barros: “Romantismo em 1825, dirá algum inconsiderado, não pode ser... Se o prefácio de Cromwell é de 1827... Se está assentado: França, Hugo, 1830... Ignorância, ou vista curta. O Romantismo, nas suas origens, vem de longe, de muito mais longe.” No mesmo prefácio, o crítico irá citar Leopardi entre os autores das poesias “de túmulo”, como exemplo autêntico dessa vertente romântica. (PEIXOTO, 1945, p. 28)

Seu diário funcionava também como um laboratório², no qual experimentava os prazeres e as desilusões da vida intelectual. Nele, elaborava e exercitava a escrita de suas ideias, procurando dialogar com as discussões artísticas de seu tempo sem se preocupar rigorosamente com a escolha de uma forma ou a adequação de sua escrita. Acima de tudo, nesse imenso caderno³ percebemos a importância que o autor dava à escrita, como maneira de organizar e dar mais clareza aos seus pensamentos. O fato é que seria uma tarefa muito difícil, e talvez infrutífera, procurar compreender as obras de Leopardi sem dar a mínima atenção ao seu *Zibaldone*. Segundo a *Enciclopedia Treccani*:

Lo *Zibaldone di pensieri* (pubbl. col tit. *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura*, 7 voll., 1898-1900) e soprattutto l'*Epistolario* (a cura di P. Viani, 1849; a cura di F. Moroncini e G. Ferretti, 7 voll., 1934-41) vanno considerati non solo come documenti indispensabili per l'interpretazione dell'anima e della poesia di L., ma come opere d'arte a sé stanti che, insieme con le *Operette morali* (1ª ed. Milano 1827), lo pongono anche tra i maggiori prosatori italiani.

Que Leopardi seja um dos maiores prosadores da literatura italiana é um consenso entre os críticos literários e os estudiosos da literatura. Veredicto que é confirmado por Italo Calvino, um dos maiores prosadores em língua italiana do século XX. Há quem diga, ainda, que depois de Dante, a poesia na Itália só passou a ser moderna a partir de Leopardi.

A partir da crítica de Francesco de Sanctis, que já no final do século XIX termina seus estudos com *La letteratura Italiana nel secolo decimonono: Giacomo Leopardi (1883)*, a interpretação da obra de Leopardi ganhou cada vez mais destaque. Desde então, Leopardi passou a ser interpretado a partir de diferentes

² Utiliza-se aqui esse termo considerando desde já o texto que iremos analisar, o *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, pois, na etimologia dessa palavra, encontramos tanto *Labor* como *Oratorium*, e que essa última é a parte da Retórica que compreende a composição e a aplicação de *discursos*, com o intuito de influenciar e deleitar os ouvintes.

³ O *Zibaldone* foi escrito por Leopardi de 1817 até 1832, e possui 4526 páginas. Foi publicado pela primeira vez, apenas uma primeira parte, com o título *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura*, aos cuidados de Giosuè Carducci, em 1898-1900. Segundo a *Enciclopedia Treccani*, o significado da palavra também é de um alimento composto de ingredientes diversos, e, por extensão, compreende-se toda “obra” com elementos diversos. No caso de Leopardi, trata-se de um caderno composto por anotações variadas que não seguem necessariamente uma ordem, mas que depois foram organizadas pelo próprio autor com marcações que correspondiam ao desenvolvimento ou ao acréscimo de informação à alguma ideia já escrita.

perspectivas e certamente houve uma revalorização de sua obra: seja pelo controverso⁴ pessimismo que há muito tempo foi uma chave de compreensão de seu pensamento; também a partir de um viés protomaterialista; ou igualmente pelo seu estilo e sua perspicácia em trabalhar com a credulidade do leitor, característica esta que depois foi notoriamente reconhecida e imitada por grandes mestres da literatura, como Machado de Assis e Fernando Pessoa⁵. Leopardi foi fundamental para o desenvolvimento do pensamento de grandes filósofos da segunda metade do século XIX, como Nietzsche⁶. Mesmo assim, deve-se notar que esse reconhecimento sempre foi tardio, e que Leopardi, diante da imensidão de sua obra, pouco foi lido durante sua breve vida.

Excluindo a produção artística de Leopardi feita tanto em prosa como em versos, a parte crítica de sua obra, que é composta por ensaios e discursos, vem sendo estudada sob novas chaves, como uma maneira de compreender o início da sua vida intelectual.

Neste estudo pretendemos analisar o *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, um texto escrito na forma de um discurso, carregado de mecanismos retóricos para convencer seus leitores de que as ideias de Ludovico di Breme eram perigosas e que poderiam causar um dano irreversível ao pensamento italiano. Esse texto pode ser considerado como “una delle più belle tra le Difese della poesia, che mai siano state ideate.” (COPIOLI, 2013, ent. 9), no qual Leopardi faz uma defesa em nome da poesia clássica e do passado literário italiano, exaltando a imitação da natureza e o estilo simples dos autores gregos e latinos. Leopardi sustentava que a Itália era a herdeira direta dessa que seria a tradição verdadeira da

⁴ Mesmo De Sanctis aponta para a estranheza do efeito produzido pela leitura das obras de Leopardi: “Perché Leopardi produce l’effetto contrario a quello che si propone. Non crede al progresso, e te lo fa desiderare; non crede alla libertà, e te la fa amare. Chiama illusioni l’amore, la gloria, la virtù, e te ne accende in petto un desiderio inesausto. E non puoi lasciarlo, che non ti senta migliore; e non puoi accostartegli, che non cerchi innanzi di raccoglierti e purificarti, perché non abbi ad arrossire al suo cospetto. È scettico, e ti fa credente; e mentre non crede possibile un avvenire men tristo per la patria comune, ti desta in seno un vivo amore per quella e t’infiama a nobili fatti. Ha così basso concetto dell’umanità, e la sua anima alta, gentile e pura l’onora e la nobilita. E se il destino gli avesse prolungata la vita infino al quarantotto, senti che te l’avresti trovato accanto, confortatore e combattitore.” (DE SANCTIS, 1858, p.25)

⁵ Segundo Alfredo Bosi (2013), Machado de Assis foi leitor cuidadoso das obras de Leopardi, e recentemente alguns estudos demonstram como Fernando Pessoa também conhecia o poeta, a ver pelo seu poema intitulado “Canto a Leopardi”, no qual poderíamos afirmar que o português soube se utilizar do mesmo tom adotado por Leopardi em diversos de seus *Canti*.

⁶ “Aconselho-os a se aperfeiçoarem no estilo grego de preferência ao latino, e especialmente em Demóstenes. Simplicidade! E voltem-se igualmente para Leopardi, talvez o maior estilista do século.” (NIETZSCHE, *apud*: BOSI, 2013, p.167)

literatura ocidental e, por isso, não convinha abandonar essa rica herança para copiar a poesia romântica que se fazia nos países nórdicos da Europa. O que Leopardi parece demonstrar ali é que as boas qualidades dos poetas românticos também poderiam ser observadas nos autores clássicos e que não havia novidade, por exemplo, em se fazer *poesia sentimental*.

Esse *Discorso* de Leopardi fora escrito em 1818 para ser publicado em uma famosa revista literária de sua época chamada "*Lo spettatore*", mas o texto permaneceu inédito até 1906, publicado postumamente junto dos *Scritti vari inediti dalle carte napoletane*. A não publicação desse texto à época de sua elaboração contribuiu para que se formulasse a ideia de que Leopardi era apenas um conservador no que diz respeito às inovações literárias do período e corrobora a ideia de que a Itália não tenha possuído um genuíno movimento romântico. Além disso, a parte da obra de Leopardi que parece ser destinada à crítica literária, como esse *Discorso*, foi pouco explorada se comparada aos estudos sobre os *Canti* ou as *Operette Morali*. No Brasil, nos parece que foi Andréia Guerini quem apontou para esse fato, em *Gênero e Tradução no Zibaldone de Leopardi (2007)*, um estudo que abarca diversas enciclopédias e histórias da literatura, analisando o alcance do pensamento leopardiano, e notando, em alguns casos, o total desconhecimento que se tem de Leopardi fora da Itália. Como o próprio título do livro aponta, Andréia Guerini faz uma análise das reflexões de leopardianas a respeito de dois temas bastante caros à literatura, a tradução e a teoria dos gêneros.

A questão dos gêneros literários desde a antiguidade é um assunto de debate para artistas e críticos literários, um terreno fértil para os estudiosos das letras, e vem encontrando, de forma razoável, alguns consensos desde então. A tradução, no entanto, mesmo com as diversas teorias que surgiram na modernidade, parece encontrar um pouco mais de resistência quanto à escolha dos melhores métodos, mesmo em nosso tempo, no qual vemos despontar tecnologias que, às vezes, facilitam ou mesmo suprimem esse antigo trabalho. É claro que, assim como as outras ocupações humanas, mesmo naquelas exclusivamente intelectuais, a tradução também foi submetida às regras de um mercado que dará mais valor à quantidade e à rapidez (a famosa máxima *Tempo é Dinheiro* que Leopardi, certamente, teria recusado veemente) que à qualidade e uma busca pelas palavras

exatas, o que leva muito mais tempo e, muitas vezes, não pode ser feito pela máquina.

Nos referimos a esse fato pois a tradução parece ocupar um lugar central na vida de Leopardi, sendo uma atividade imprescindível ao seu desenvolvimento intelectual, e, como veremos adiante, para a criação de sua própria ideia de poesia. Com apenas treze anos de idade, Leopardi traduziu em oitava rima a *Ars Poetica* de Horácio⁷ (BOSI, 2013) e desde então se ocupou da filologia e dos textos clássicos de autores gregos e latinos, uma tarefa que, inclusive, lhe rendeu algum reconhecimento por parte de filólogos italianos de sua época. Em uma carta de 30 de maio de 1817 endereçada a Pietro Giordani, Leopardi escreve:

“Io sono andato un pezzo in traccia della erudizione più pellegrina e recondita, e dai 13 anni ai 17 ho dato dentro a questo studio profondamente, tanto che ho scritto da sei a sette tomi non piccoli sopra cose erudite (la qual fatica appunto è quella che mi ha rovinato); e qualche letterato straniero che è in Roma e che io non conosco, veduto alcuni degli scritti miei non li disapprova, e mi facea esortare a divenire, diceva egli, gran filologo” (LEOPARDI, *apud*: VIANI, 1860, p. 40)

A partir dos quatorze anos Leopardi não necessitou mais de professores. Ainda antes de completar os dezoito, incitado pela publicação de um texto sobre a importância das traduções para a Itália, Leopardi tenta, pela primeira vez, expor publicamente suas reflexões. O referido texto é *Sulla maniera e l' utilità delle traduzioni*, de madame de Staël, traduzido do francês por Pietro Giordani e publicado na revista *Biblioteca Italiana* no início de 1816. A opinião de madame de Staël a respeito da literatura italiana contida nessas páginas geraram um debate que permaneceria ativo na Itália por diversos anos, e foi o marco da polêmica entre classicistas e românticos.

A partir desse debate, nota-se a dificuldade em classificar o pensamento leopardiano simplesmente como classicista ou romântico. No entanto, nos parece

⁷ Esse é um dado ao qual a crítica parece estar sempre atenta, mas, para além da precocidade de seus estudos, achamos válido mencionar essa tradução de Horácio, em específico, pelo conteúdo de seu *Discorso* e pelos diversos temas horacianos que podem ser encontrados em suas poesias, representando como ele absorveu muito bem seu conteúdo, e como a tradução pode ser considerada como uma das melhores maneiras de leitura de um texto.

que essa controvérsia pode ser esclarecida se encontrarmos os caminhos certos na labiríntica obra de Leopardi e, acima de tudo, se começarmos essa trilha pelas primeiras entradas de seu *Zibaldone*, as quais carregam a semente de boa parte de sua produção mais madura. Fabiana Cacciapuoti (2010) aponta para esse fato em em *Dentro lo Zibaldone: il tempo circolare della scrittura di Leopardi*, notando como é necessário fazermos esse exercício de retornar à diversas fases do autor, mesmo àquela na qual Leopardi ainda é jovem, para compreender o desenvolvimento de seu pensamento poético e filosófico. Além de alguns trechos do *Zibaldone*, neste estudo iremos nos atentar também para algumas cartas trocadas entre Leopardi e Pietro Giordani, ou entre Leopardi e o editor Giuseppe Acerbi, tratando-as como elementos que podem esclarecer o que o poeta de Recanati entendia por poesia romântica, assim como demonstra que sua posição é bastante peculiar, se comparado ao panorama literário italiano de sua época.

Ao estudarmos esse período juvenil da produção intelectual de Leopardi, a fim de melhor entender de quais assuntos se ocupava sua mente, devemos levar em consideração os estudos precoces e as leituras que fizera na biblioteca de seu pai. Suas leituras se concentravam em filósofos e literatos do cânone ocidental, principalmente os clássicos, o melhor que poderia ser encontrado em uma biblioteca particular até aquele momento. Ainda que o conde Monaldo, pai de Leopardi, o instrísse para ocupar alguma função pública ou monástica, o fato é que em nenhum outro assunto Leopardi foi tão produtivo e inovador quanto em literatura⁸.

Essa influência do pai na vida de Leopardi é bastante complexa. Segundo Rosita Copioli (2013), toda uma instrução arcaica fora herdada de seus pais, assim como a noção de pertencer a um determinado momento histórico em uma pátria de grandes escritores:

Con un'adesione oscura, che dalla mente del padre e della madre aveva ricevuta impressa nella propria mente antica, dove si erano fissate saldamente le memorie di tutti gli scrittori che l'avevano preceduto, sentì che nella storia moderna qualunque mutamento

⁸ Leopardi escreve em uma carta a Pietro Giordani em 21 de março de 1817 sobre sua vocação literária: "Ma io non credo di poter vincere la mia natura e l'altrui. Nondimeno ella può esser certa che, se io vivrò, vivrò alle lettere, perché ad altro non voglio né potrei vivere." (VIANI, 1860, p. 27)

avrebbe avuto conseguenze del tutto imparagonabili rispetto al passato. (COPIOLI, 2013, ent. 9)

No que diz respeito a sua formação literária, devemos igualmente considerar a relação de Leopardi com Pietro Giordani, pois, conforme escreve Fabiana Cacciapuoti: “Il 1817 è un anno importante per il poeta, segnato dalla scoperta dell’amicizia, testimoniata dai primi e densi scambi epistolari con Giordani, alter ego della figura paterna” (2010, p. 5). Leopardi já havia procurado se inserir no debate entre clássicos e românticos em 1816 com a *Lettera ai signori compilatori della Biblioteca Italiana*, um texto que provavelmente foi lido por Pietro Giordani, mas não publicado, assim como o *Discorso*. Sendo assim, nesta pesquisa analisaremos muito mais a influência de Giordani sobre Leopardi do que propriamente a de Monaldo. Para essa finalidade, o livro de Sebastiano Timpanaro - *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano* (1965) - é fundamental, pois oferece um panorama mais amplo das ideias que circulavam na Itália no início do século XIX, delineando melhor os diferentes tipos de classicismos e qual a verdadeira influência exercida por Pietro Giordani sobre o jovem poeta, muitas vezes desconsiderada ou pouco valorizada pela crítica.

A primeira entrada no imenso *Zibaldone* se trata de versos simples, que nos remetem a uma imagem bastante natural: a lua, com sua luminosidade e distância, que desde esse primeiro momento será objeto privilegiado pelo autor. Igualmente, nota-se o sensismo⁹ como fonte de sua poesia, pois a imagem que temos ali se completa elegantemente quando imaginamos essa luminosidade ligada ao som da carruagem que passa na rua, evocada pelo poeta.

Já nessas primeiras anotações encontramos um grande indício do que viria a ser sua poesia: versos de uma singularidade e simplicidade semelhantes aos dos poetas gregos, amparados pelo sensismo dos autores do século XVII. Segue-se a esses versos, no *Zibaldone*, indagações sobre a literatura europeia, sobre a classificação e a adequação da linguagem dos gêneros literários e sobre os estilos poéticos, pensamentos e reflexões sobre o belo, sobre a utilidade e finalidade da

⁹ “Le pagine composte con ogni probabilità tra il 1817 e il 1819 manifestano il tentativo di dare spazio alla poesia, alle sensazioni - spesso legate al suono che si perde in lontananza”. Em nota a este trecho, Fabiana Cacciapuoti escreve: “Ungaretti, rileggendo lo *Zibaldone*, aveva compreso quanto fosse importante la sensazione nella poesia leopardiana; una centralità riconosciuta anche attraverso la lettura del *Di Breme*.” (CACCIAPUOTI, 2010, p. 6)

poesia, até chegarmos ao seu primeiro relato como leitor. Como que em contraponto à matéria clássica pensada e escrita até aquele momento, temos em seguida suas impressões sobre as “*Osservazioni*” a respeito da poesia moderna, um texto de Ludovico di Breme publicado na revista “*Lo spettatore*”, em 1818:

Finisco in questo punto di leggere nello *Spettatore*, n. 91, le Osservaz.[ioni] di Lod.[ovico] di Breme sopra la poesia moderna o romantica che la vogliamo chiamare, e perché ci ho veduto una serie di ragionamenti che può imbrogliare e inquietare e io per mia natura non sono lontano dal dubbio anche sopra le cose credute indubitabili, però avendo nella mente le risposte che a quei ragionamenti si possono e debbono fare, per mia quiete le scrivo. (LEOPARDI, *apud*: COPIOLI, 2013, ent. 779)

Sendo assim, poderíamos dizer que o *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* tem seu esboço logo nas primeiras páginas do *Zibaldone*¹⁰, ainda não datadas, e posteriormente é desenvolvido em 1818, em duas partes, assumindo uma forma tipicamente clássica da retórica. As ideias esparsas de antes aparecem nessa obra de maneira mais sistematizada e aprofundada, colocando Leopardi em um posicionamento único na *querelle* entre clássicos e românticos. Sebastiano Timpanaro assim expõe a propósito da “*nota personale*” que Leopardi usa para aportar no debate que se espalhava pela Itália:

“É vero, il Leopardi portò già nella polemica classico-romantica milanese, con la *Lettera ai compilatori della Biblioteca Italiana* e col *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* una sua nota personale: una nostalgia dell’antichità in quanto piú vicina di noi alla natura vergine e incorrotta (dell’antichità in quanto giovinezza del genere umano), che bruciava le scorie del classicismo scolastico e che era in verità assai piú rousseauiana che classicista nel senso tradizionale.” (TIMPANARO, 1965, p. 144)

Para além de marcar uma posição na batalha intelectual que se travava na Itália entre clássicos e românticos, trata-se de um discurso direcionado aos seus jovens compatriotas, os quais deveriam prestar atenção às ideias “perigosas” que

¹⁰ Em nota Fabiana Cacciapuoti escreve: “Non a caso il *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* nasce proprio dalle prime pagine dello *Zibaldone*, dove trovano spazio lunghe riflessioni intorno al romanticismo.” (CACCIAPUOTI, 2010, p.10)

compunham o artigo *Osservazioni del Cavalier Ludovico di Breme sulla poesia moderna*, e que são, segundo Leopardi, “*per la più parte acute e ingegnose e profonde*”. Assim sendo, o poeta exorta os italianos a se sentirem orgulhosos de seu passado e a lutarem como fizeram outrora contra a invasão de ideias estrangeiras. Os argumentos de Ludovico di Breme, sendo engenhosos, possuíam um grande poder de convencimento, e, segundo Leopardi, quando essas ideias eram falsas ou contraditórias, poderiam causar danos permanentes no pensamento italiano.

Sendo assim, neste estudo iremos analisar todas essas relações literárias de Leopardi, nos atentando principalmente para o contraste entre o classicismo e o romantismo, e entendendo que esse mesmo debate foi crucial para o desenvolvimento da poesia de Leopardi, pois:

“Classici e moderni, non considerati solo come contrapposti nell’ambito della nota querelle, diventano strumenti di una elaborazione che si manifesta appunto nelle pagine dello Zibaldone, luogo in cui approfondire riflessioni, sviluppare argomenti, discutere con altri autori in un dialogo che spesso si costruisce attraverso il contrasto.” (CACCIAPUOTI, 2010, p.10)

Acreditamos que uma leitura mais aprofundada desse texto, considerado o mais sistemático de Leopardi, pode dar início a novas indagações a respeito de seu posicionamento no embate entre clássicos e modernos, além de levantar dúvidas sobre o período inicial da atividade intelectual do poeta recanatense, pois, como afirma Rosita Copioli, essa é a obra na qual: “in lui è avvenuta la trasformazione essenziale che lo ha reso quello che sarà fino alla morte.” (COPIOLI, 2013, ent. 12)

À primeira vista, nos parece que essa obra foi produzida de maneira bastante impetuosa - quase sem pensar nas consequências de suas ideias - com a típica força explosiva de um jovem que ainda acreditava em sua capacidade de modificar padrões de comportamento e pensamento arraigados em falsas ideias. Basta lembrar que, um ano antes do início do debate sobre o romantismo na Itália, em 1815, Leopardi havia escrito seu *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*. Leopardi acreditava na capacidade criadora do ser humano, acreditava sobretudo na literatura e na escrita como uma maneira de modificar uma sociedade, que, para ele, parecia perder sua vitalidade e suas virtudes. É pela mesma energia jovial que, por

vezes, Leopardi aparenta desdenhar de seus adversários intelectuais, se utilizando de ironias e invertendo os argumentos de seus oponentes. Leopardi é contra as modas pois não se contenta com a superficialidade que é implícita a esses movimentos. Nada escrito nessa obra é por mera infantilidade ou ingenuidade. Na verdade, Leopardi conhecia bem os artifícios da retórica, sabia como construir discursos convincentes e artisticamente belos, conhecia o peso das palavras e era capaz de usá-las como um instrumento tanto para atacar como para se defender, levando seu leitor a compreender cada mínima parte de seu pensamento. O que nos mostra também que, apesar de o pai incentivá-lo a fazer exercícios de escrita sobre os mais variados temas que lia, essa foi a primeira vez que o poeta tentava aumentar o alcance de suas ideias, pensando numa possível publicação. A *Querelle des anciens et des modernes* trouxe uma efervescência aos lumes da Itália que não se via há muito tempo, e os periódicos da época souberam enxergar que essa seria uma batalha bastante produtiva, escolhendo desde o início de que lado se posicionariam. Sobre a primeira carta enviada a Giuseppe Acerbi, editor da *Biblioteca Italiana* em 1816, pouco se sabe, mas encontramos no índice de obras escrito por Leopardi, na seção “*Già pronte per la stampa ma non pubblicate*”:

14. Articolo sopra la traduzione di tutti i poeti classici greci promessa dal Bellini, in forma di lettera ai compilatori della Biblioteca Italiana — 1816.

15. Lettera ai Compilatori della Biblioteca Italiana in risposta a quella di Mad. di Staël ai medesimi. — 1816. spedita alla Biblioteca Italiana ma non pubblicata come né anche l'antecedente per ragioni indicatemi dall'Acerbi in una sua lettera.

A segunda carta, que leva o título *Lettera ai signori Compilatori della Biblioteca Italiana in risposta a quella di Mad. di Staël ai medesimi* só veio a público em 1906:

“Ma Giuseppe Acerbi, senza nemmeno farla vedere agli altri redattori della rivista, l’aveva cestinata, come cestinò sempre tutti gli scritti del Leopardi (e ciò dà la misura della sua equanimità tanto esaltata da moderni storici reazionari).” (TIMPANARO, 1965, p.62)

Sendo assim, naquele momento, todo o seu empenho em fazer uma entrada triunfante na vida intelectual de seu país havia sido em vão. É curioso imaginar quais argumentos foram utilizados pelo editor para não publicar essas cartas, pois Leopardi não parece se exceder em nenhum ponto, mesmo quando aponta para um suposto esquecimento, por parte da Europa, de que a Itália ainda era grande se a matéria em debate fosse literatura. Ainda hoje, quando lemos essa carta que discute o texto da escritora francesa, não parece haver nenhum grande erro de julgamento ou de crítica literária, bem como nenhum trecho é totalmente desrespeitoso a ponto de lhe render uma represália ou mesmo o silêncio por parte dos editores.

Portanto, o *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* é um texto de crucial importância para entender esse período da Itália, além de se estender para a compreensão da produção madura de Leopardi; um texto que dialoga com o mais fértil e inovativo movimento cultural daquele tempo, no qual o autor marca uma posição explicitamente contrária a ele ao mesmo tempo em que, de forma muito original e autônoma, elabora e aprofunda alguns conceitos fundamentais da estética romântica. Um texto pensado para ser publicado em uma conceituada revista literária da Itália de sua época, e que, infelizmente, caiu em esquecimento. Esse *Discorso* não havia sido concebido apenas para atacar os românticos, também não escondia sua autoria somente para se esquivar das críticas daqueles que defendiam Staël e Di Breme. Leopardi, na verdade, assinava seu texto como “*un italiano*” pois entendera que a tradição literária italiana era mais relevante do que obter sua própria glória pessoal. É importante salientar o quanto Leopardi estava ávido por fazer sua entrada nesse debate, assim como na história intelectual de seu país, pois percebia já o grande conhecimento que possuía em matéria de poesia e traduções.

Antes de criticar, Leopardi gostaria de dar provas de que sua mente estava alinhada às lutas de seu tempo, que conseguia compreender o contexto histórico e social de seu país, o que pode ser percebido em trechos como este:

“[...] basta ch’io penso d’avere intesi i ragionamenti del Cavaliere: questo però né egli né altri lo dovrà credere alle mie parole, ma sì bene ai fatti, cioè se io nel discutere le osservazioni del Cavaliere, darò indizio d’averle intese. Tratterò della poesia romantica non già

pienamente, che questo davvero sarebbe un carico disadattato alle mie spalle” (LEOPARDI, *apud*: COPIOLI, 2013, ent. 153)

Relacionado ao que dissemos sobre o início do *Zibaldone* conter já o prenúncio desse *Discorso*, nota-se então, por parte de Leopardi, um mesmo cuidado com a escrita, utilizada como maneira de combater o vazio, de dar forma ao pensamento, de testemunhar e deixar provas de sua existência, sempre consciente de que as mudanças da modernidade poderiam atacar diretamente a imaginação e a sensibilidade humana. Leopardi refletia sobre a influência que as leituras exerciam no estilo da escrita, sabia que era necessário escrever suas ideias “*per la [sua] quiete*”, mas também como uma maneira de deixar seu testemunho sobre aquele momento histórico, de se posicionar frente às ideias de seu tempo e de demonstrar que a poesia ainda poderia ser fonte de conhecimento. Ligado ao próprio ato da escrita, está associado aquilo que Antonio Prete chamou de “una attenzione all’interiorità” (PRETE, 2019, p.20), e curioso é notar que Leopardi critica a ideia romântica de que a psicologia possa ser a mãe das outras ciências.

Assim, partindo da leitura dos escritos das primeiras páginas do *Zibaldone*, da carta enviada à revista *Biblioteca Italiana*, até chegarmos à produção final desse pensamento, que é formalizado no *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, torna-se possível analisar todo o percurso do pensamento de Giacomo Leopardi e entende-se, por exemplo, como a partir de um mero esboço de ideias despreziosas passa-se a um texto sistemático, projetado, e interconectado com diversas obras literárias da tradição italiana. Também propomos avançar nessa trajetória e mostrar que alguns dos temas presentes em poesias posteriores de Leopardi já estavam contidos neste *Discorso*. Temáticas como o afastamento da natureza e, em decorrência disso, a impossibilidade de se fazer poesia imaginativa em tempos modernos; a *assuefazione* e a vontade por *novità* que ditaram o gosto literário moderno; o patriotismo exclusivamente literário e uma lúcida atenção à interioridade são exemplos de pensamentos e posicionamentos intelectuais que começaram a ser sistematizados nessa obra juvenil, perdurando por toda sua vida. Além disso, esse texto permaneceu inédito por quase cem anos e, mesmo após sua publicação na primeira década do século XX, continua sendo pouco estudado para

se entender a abrangência de suas ideias e suas contribuições para o campo da crítica literária.

O que primeiro se entende com uma leitura superficial do *Discorso* é o fato de que Leopardi teria travado uma guerra intelectual contra madame de Staël, que naquela época era uma das maiores intelectuais da Europa, capaz de dialogar com autores da França, Alemanha, Itália e Inglaterra, aparentando lutar contra alguém com muito mais experiência e muito mais tempo de estudo do que ele. Entende-se, no entanto, que devido a sua espantosa experiência em traduções de autores clássicos e modernos ele estava mais que apto para discorrer sobre o tema que desencadeou o debate nos salões de Milão da época. Compreende-se, além disso, que esse embate de Leopardi não era precisamente contra a baronesa, mas sim contra alguns de seus conterrâneos, e, que, não havendo recebido nenhuma atenção por seus escritos, justa era a sua indignação contra os editores das revistas e os intelectuais italianos que se diziam românticos.

Sabemos como o Romantismo, em suas premissas, prezou pelo retorno ao primitivo e ao folclore, com o intuito de forjar uma identidade nacional. Mas é bastante difícil e insensato, no entanto, para um literato da época, encontrar-se na Itália no início do século XIX e simplesmente abandonar suas raízes culturais em troca da mitologia e das fábulas de outros países. Em um estudo sobre o Renascimento italiano, o historiador e poeta John Addington Symonds (1965) se utiliza de uma bela metáfora para explicar a *Lampadephoria* do conhecimento europeu: a Grécia estende a mão e a Itália é a primeira nação a receber a tocha da sabedoria que outrora fora roubada por Prometeu. Não só por razões geográficas, mas principalmente por semelhanças culturais e linguísticas, esse conhecimento é primeiro assimilado pelos italianos, para depois ter continuidade nos países nórdicos já com resquícios também da cultura italiana.¹¹

Contudo, Leopardi não aparenta estar exatamente do lado da maioria dos classicistas italianos e sabemos como sua poesia ganha tons sentimentais após a produção desse *Discorso*. Sendo assim, uma leitura mais atenciosa dessa obra permite compreender qual é o verdadeiro posicionamento de Leopardi nesse debate, que não se limita simplesmente a essas duas correntes de pensamento. Faz-se

¹¹ "Such is the *Lampadephoria*, or torch-race, of the nations. Greece stretches forth her hand to Italy; Italy consigns the sacred fire to Northern Europe." (SYMONDS, 1965, p. 73. trad. nossa)

necessário, portanto, compreender minimamente os textos com os quais ele dialogava, direta ou indiretamente.

Muito provavelmente, o fato de Giuseppe Acerbi não ter publicado a carta e, posteriormente, o editor Stella não ter publicado o *Discorso* aqui estudado contribuiu para o desenvolvimento da crítica negativa de Leopardi no âmbito do mercado editorial italiano e do gosto literário de sua época. De certa forma, ele acreditava-se isolado, pois aparenta ter consciência da peculiaridade de seu pensamento e da falta de respaldo e correspondentes em sua própria pátria. O fato de ambos os textos permanecerem inéditos até o início do século XX (1906) também colaborou para a dificuldade de entendimento sobre o que foi o movimento romântico na Itália, e, portanto, neste estudo iremos demonstrar como teria sido importante para o debate da época se o *Discorso* tivesse sido publicado. Ademais, é muito provável que se Leopardi houvesse participado ativamente da querela entre clássicos e românticos, iniciando sua vida pública e intelectual com a divulgação do *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, a Itália teria uma autêntica filosofia da arte, assim como ocorreu no final do século XVIII e começo do século XIX na Alemanha e na Inglaterra.

No primeiro capítulo deste estudo propomos uma contextualização do *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, partindo da leitura dos textos publicados em 1816, buscando entender quais foram os argumentos utilizados por madame de Staël em *Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni*, marco inicial da discussão sobre o romantismo na Itália, assim como analisaremos algumas das respostas que se seguiram à sua publicação, tais como *'Un italiano' risponde al discorso della Staël*, de Pietro Giordani, e o texto *Intorno all'ingiustizia di alcuni giudizi letterari italiani*, de Ludovico di Breme. Analisa-se também a segunda carta de madame de Staël, *Risposte alle critiche mosele*, e, finalmente, a *Lettera ai signori compilatori della Biblioteca Italiana*, de Leopardi. Além de considerarmos questões referentes à tradução, neste capítulo aprofundamos a análise da influência de Pietro Giordani. Para isso, nos utilizaremos do já mencionado texto de Sebastiano Timpanaro *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano* (1965).

Também o estudo de Egidio Bellorini, publicado no livro *Discussioni e polemiche sul Romanticismo* (1943), é essencial para compreendermos como se

desencadeou o debate a partir da publicação do texto de madame de Staël. Neste trabalho, recorreremos a ele para citar os trechos referentes ao texto *Un italiano risponde al Discorso di Madame de Staël*, que consta no referido livro como sendo de autoria de Giovanni Gherardini. É curioso que Giovanni Gherardini traduziu o *Corso di letteratura drammatica*¹² de Schlegel em 1817, um ano após o início do debate, o que aparentava uma adesão às ideias românticas e era bastante diferente da defesa sobre o classicismo que se fazia no *Un italiano risponde al Discorso di Madame di Staël*. Sabe-se que o período que madame de Staël passou na Itália foi transcorrido na companhia de Schlegel, o que poderia indicar a adesão de Gherardini ao pensamento dos estrangeiros. No entanto, lê-se no site da *Enciclopedia Treccani* que Gherardini era um grande defensor do neoclassicismo, o que talvez validasse o fato para que Egidio Bellorini tenha considerado colocar seu nome como provável autor de textos anônimos que defendiam a tradição italiana. A questão da autoria se estende para outros textos deste período, quando comparamos o que foi mostrado em estudos posteriores a esta compilação de Egidio Bellorini, os quais sempre apontam para a influência decisiva de Pietro Giordani no desenvolvimento intelectual de Leopardi. O mesmo Bellorini irá publicar um artigo (que pode ser lido no site da *Enciclopedia Treccani*) no qual o autor escreve sobre o anonimato de alguns textos do primeiro período da revista milanese *Biblioteca Italiana*. Por este estudo envolver questões filológicas, foi possível notar alguns pontos igualmente relevantes para a compreensão do período romântico e a própria importância da filologia para Leopardi. Iremos apontar para algumas destas questões superficialmente, sabendo que um estudo mais aprofundado ajudaria a esclarecer melhor esses pontos, como é o caso do próprio trabalho de Sebastiano Timpanaro, *“La filologia di Giacomo Leopardi”*.

Para facilitar a compreensão da obra de Leopardi, devemos considerar também, como apontam alguns críticos, os momentos de transição de seu

¹² “la polemica sul teatro tragico era parte integrante del più vasto confronto fra ‘classicisti’ e ‘romantici’, a seguito della pubblicazione — proprio nella Biblioteca italiana — del saggio di Germaine de Staël ‘Sulla maniera e la utilità delle Traduzioni’ nel gennaio di quello stesso 1816. Che la traduzione di Haus e le sue appendic i potessero rivestire un significato nell’alveo di quel dibattito non poteva di conseguenza sfuggire ai lettori più attenti, e questo è il caso, appunto, dell’erudito e lessicografo Giovanni Gherardini (Milano 1778–1861), che l’anno seguente avrebbe pubblicato una traduzione italiana delle lezioni di August Wilhelm Schlegel *Über dramatische Kunst und Literatur*. (CAMILLETTI, F. *in*: ‘Timore’ e ‘terrore’ nella polemica classico-romantica: l’Italia e il ripudio del gotico, 2014, p.234)

pensamento. O primeiro seria o estágio da erudição, composto de estudos filológicos, que o levam à poesia e aos estudos estéticos. Posteriormente, num segundo estágio, Leopardi passaria da poesia para a filosofia. O *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* se insere justamente na passagem do primeiro período para o segundo e é igualmente madame de Staël quem influencia a guinada de Leopardi para a filosofia. Sendo assim, estudar essas influências juvenis de Leopardi auxiliaria na compreensão de sua vastíssima obra como um todo.

No segundo capítulo iremos analisar os textos de 1818, ano em que Ludovico di Breme escreve o elogio a *Il Giaurro, frammento di novella turca, scritto da lord Byron, e recato dall'inglese in versi italiani da Pellegrino Rossi*, referido por Leopardi e conhecido também pelo título de *Osservazioni di Ludovico di Breme*. Como já mencionado, é a partir da leitura dessas últimas observações que Leopardi escreverá seu *Discorso*, objeto principal deste estudo. Os textos de 1818 são lidos na versão digital do *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* (2013), com notas e um cuidadoso estudo de Rosita Copioli. É também neste capítulo que refletimos sobre o porquê da Itália ser um caso excepcional em relação ao romantismo europeu, apresentando discussões, do ponto de vista de Leopardi, sobre a própria ideia de uma europeização do pensamento que é avessa às identidades nacionais.

No terceiro capítulo, apresentamos uma breve compilação da fortuna crítica do *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*. Procuramos reproduzir todos os textos que compõem a seção “*Antologia critica*” da versão digital do *Discorso* de Rosita Copioli (2013). Embora se tratem de resumos, a partir da indicação de algumas dessas obras pudemos aprofundar melhor nosso estudo, pesquisando nas versões físicas dos livros e, às vezes, em edições diferentes daquelas selecionadas por Rosita Copioli. Como comentários feitos aos referidos textos, iremos apontar as ideias que nos levaram às considerações finais desta pesquisa. Nosso intuito principal neste capítulo é apresentar textos que poderiam auxiliar novos estudos sobre Leopardi, principalmente no Brasil, uma vez que parte deles pode ser de difícil acesso para alguns estudiosos.

Divide-se este terceiro capítulo entre a crítica literária brasileira e a italiana, mas sabendo que existem também textos em outras línguas, como francês e inglês, que estudaram essa obra de Leopardi. Exemplo disso é o livro *Classicism and*

Romanticism in Italian literature, de Fabio Camilletti, que infelizmente não pode ser lido por nós na íntegra.

O Epistolário¹³ ao qual nos referimos em diversos momentos é o de Prospero Viani, publicado em Napoli em 1860, disponível em versão digital, no qual o autor recolhe também cartas de Pietro Giordani e do irmão de Leopardi, Carlo Leopardi, a respeito de questões sobre os escritos de Leopardi e dos editores Giuseppe Acerbi e Antonio Fortunato Stella, que receberam aqueles textos. Esse fato é o bastante para que a escolha por este Epistolário fosse feita para conduzir este estudo. Já o texto no qual lemos as publicações de 1816, exceto a carta de Leopardi, é a já citada compilação de textos da *querelle* na Itália, *Discussioni e polemiche sul Romanticismo*, publicado em 1943, por Egidio Bellorini. Tanto a *Lettera ai signori compilatori della Biblioteca Italiana* quanto os textos de 1818 foram lidos na versão digital comentada do *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, de Rosita Copioli (2013).

Utilizaremos *Discorso* para facilitar a menção ao *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, visando limitar nosso estudo e não esbarrar nos outros *Discorsi* produzidos nessa fase juvenil de Leopardi. Por fim, por *Osservazioni* nos referimos ao texto de Ludovico di Breme, de 1818, e por “madame” e “baronesa” estaremos nos referindo sempre à Anna Luisa Staël Holstein, autora do célebre texto que desencadeou a reflexão sobre o romantismo na Itália.

¹³ Epistolario di Giacomo Leopardi raccolto e ordinato da Prospero Viani, Presso Giuseppe Marchieri, Napoli, 1860.

1. MADAME DE STAËL E O ROMANTISMO ITALIANO

Neste primeiro capítulo procuraremos contextualizar o *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* levando em consideração os textos com os quais ele dialoga diretamente. Para tal finalidade, considera-se necessário analisar, ainda que brevemente, o porquê das ideias românticas encontrarem tamanha resistência em serem assimiladas por alguns italianos, bem como quais foram alguns defensores dessa nova corrente de pensamento. Além do texto de madame de Staël, propulsor do debate sobre o romantismo na Itália, o conde Ludovico di Breme foi o primeiro a publicar um texto em defesa da escritora francesa e de suas ideias. Obviamente, sendo italiano, Ludovico di Breme acaba por se tornar o alvo principal da crítica de Giacomo Leopardi, que esperava algum tipo de patriotismo por parte de seus conterrâneos. Antes de escrever o *Discorso*, Leopardi já havia notado certa precariedade de argumentos daqueles que tentavam apoiar as ideias estrangeiras, assim como via desestimulados os italianos que tentavam argumentar contra Madame de Staël¹⁴.

As ideias românticas na Europa, principalmente na Inglaterra e na Alemanha, já vinham sendo debatidas por diversos pensadores desde o final do século XVIII. No entanto, foi somente com os escritos de Madame de Staël que elas impactaram a cultura e as artes da França e da Itália. No livro *Le prime polemiche intorno a madama di Staël ed al romanticismo in Italia*, Guido Muoni afirmará que os dois artigos da escritora, de 1816, é que darão início a famosa querela entre clássicos e românticos na Itália.¹⁵

Mas antes desses artigos serem publicados na revista *Biblioteca Italiana*, Madame de Staël já havia sofrido represálias em seu próprio país. Quando publicado *Da alemanha*, em 1810, Napoleão mandou destruir as cópias do livro com o pretexto de que estariam contribuindo para um enfraquecimento do poder intelectual da

¹⁴ Lodai il Monti, perchè avendolo veduto lodato in qualche articolo della Biblioteca Italiana, come in quello di mad. di Staël, e nella lettera al Bettoni sopra i ritratti degl' illustri italiani viventi, l'avea riputato maggior dell'invidia. Scrisi l'altro articolo, mosso ad ira non tanto dalle opinioni della dama quanto dalla miseria de' suoi nemici. (VIANI, 1860, p. 20)

¹⁵ "Si può dir dunque che solo i due articoli pubblicati da Madama sulla "Biblioteca Italiana" nel 1816, per la loro stessa divulgazione e le discussioni cui diedero luogo, furono gli introduttori primi e veri delle idee nuove in Italia." (MUONI, 1902, p.4)

França. O livro voltou ao público europeu somente em 1813, quando reeditado na Inglaterra.

Da Alemanha é o livro no qual as ideias da baronesa são expostas de modo mais abrangente, demonstrando como o romantismo era uma nova corrente de pensamento não só artístico, mas também de costumes e de psicologia, o pontapé inicial para um mundo moderno, e pode ser considerada a obra que efetivamente introduz as ideias românticas na França. Ainda segundo Guido Muoni, era humilhante para os franceses que uma conterrânea pudesse escrever a favor de uma cultura “bárbara”:

“Questo libro [...] non poteva indispettere l’orgoglio dei connazionali della baronessa, il vedere una francese esaltare con antipatriotico entusiasmo coloro che essi erano soliti chiamare con sprezzo dei barbari, per evitarsi la pena umiliante di conoscerli e di studiarli” (MUONI, 1902, p. 4)

Mesmo na Itália, esse livro não teve boas traduções e seu alcance foi menor ainda¹⁶. Sendo assim, os dois artigos publicados na revista *Biblioteca Italiana* geraram um debate muito mais frutífero, ainda que não assimilados perfeitamente, ao menos puderam ser lidos, tornando notório o nome da escritora francesa para além dos poucos eruditos italianos que conheciam suas obras anteriores. Isso se deve, em parte, ao fato de que os artigos foram publicados em periódicos que eram abertos a receber a opinião de seus leitores, reservando sempre uma parte para a publicação de cartas destinadas aos editores. É curioso como a tradução, que é o tópico principal dos artigos que iremos analisar, já aparece aqui como um fator preponderante para que as ideias estrangeiras fossem corretamente assimiladas, para que os italianos pudessem decidir se eram verdadeiramente valiosas para uma renovação de sua arte e cultura. Ainda sobre essa questão, Leopardi também entendia que a Itália não era produtora de grandes traduções. Segundo Andréia Guerini (2013), nos prefácios de suas primeiras traduções o poeta já antecipava de maneira muito original algumas teorias sobre tradução, assim como em algumas

¹⁶ “La traduzione dell’ *’Alemagna* era stata davvero pessima. Tutti i fautori delle idee di madama di Staël, che più tardi strinsero amicizia con lei quando venne in Italia, se ne lamentarono.” (MUONI, 1902, p.4)

cartas à Pietro Giordani. Pode-se considerar que Leopardi antecipou alguns pontos do que viria a ser a teoria da recepção, quando demonstra estar consciente do papel do leitor e de como certas obras poderiam impactar negativamente o seu imaginário.

Ainda que na questão sobre tradução de obras de línguas antigas Leopardi e Staël pareçam concordar, veremos como para ele esse era justamente o motivo para não abandonar o estilo clássico e nem o estudo daquelas obras, pois, como se sabe, Leopardi também realizou traduções excepcionais de textos nessas duas línguas de “índole antiga”, isto é, o grego e o latim. A tradução do segundo livro da *Eneida* é justamente do mesmo ano que o *Discorso*, e nela encontramos um valioso prefácio. Segundo Andréia Guerini, Leopardi não só foi exímio tradutor como produziu teorias inéditas sobre a tradução; no entanto, na Itália:

“Se a língua italiana é a mais apta à tradução não significa que a Itália tenha tradição em boas traduções, o que ocorre, por exemplo, com a língua alemã durante um certo período. Essa concepção de Leopardi pode estar ligada ao fato de a Itália ter uma tradição em termos de formação da língua, que vem se desenvolvendo desde o *Trecento*, mas em menor grau da literatura, que teve o seu ápice no *Cinquecento* e depois decaiu. O inverso ocorre com a França, que tem uma tradição em literatura, mas a língua é árida, matemática etc. A Alemanha permanece à parte, pois as traduções surgiram no momento em que se conjugou o fortalecimento da língua através da tradução de grandes textos literários.” (GUERINI, 2013, p.138)

Apesar do esforço e das boas traduções que Pietro Giordani fez dos textos de madame de Staël, essas ideias não tiveram um alcance e nem uma receptividade tão grande, exceto dentro de pequenos grupos literários específicos, os quais se organizavam no centro e mais ao norte da Itália. Segundo Fabio Camilletti (2013), citando Goethe nos relatos de suas diversas viagens feitas à Itália no início do século XIX, a palavra *Romântico* era meramente conhecida nos círculos literários de Milão e da Lombardia-Veneto; em Roma, apenas por aqueles artistas que vinham de

outros lugares da Europa, especificamente da Alemanha; e em Napoli, ou mais ao sul, praticamente desconhecida.¹⁷

1.1 Renovação pela tradução

O primeiro artigo de madame de Staël é publicado no dia primeiro de janeiro de 1816 na revista *Biblioteca Italiana* e intitula-se *Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni*. Esse artigo tem início com uma observação curiosa, principalmente quando consideramos que o argumento principal aqui proposto - as traduções como forma de renovação da literatura italiana - se voltará de maneira problemática contra a própria autora. Ela observa que os escritores da idade média escreviam todos na mesma língua, isto é, em latim, para não necessitarem de tradução e correrem o risco de serem mal compreendidos¹⁸.

Ao estudarmos algumas respostas¹⁹ italianas que se seguiram à publicação do texto de Staël, fica evidente o quanto a escritora francesa foi interpretada de maneira errônea pelos italianos, tornando-se o alvo principal da crítica que já se fazia à França, sobretudo em um momento pós invasões napoleônicas. São os leitores que outrora, com o *Da Alemanha*, ainda não haviam se sentido feridos em seu amor pátrio. Mesmo Leopardi, que na *Lettera ai signori compilatori della Biblioteca Italiana* mostra-se avesso às ideias da autora francesa, mudará sua opinião após a releitura de algumas obras de Staël. Entretanto, manifesta-se também uma certa indignação por parte de Leopardi, principalmente pelo fato de um estrangeiro tentar demonstrar qual poderia ser o caminho para salvar a literatura de seu próprio país que, segundo a francesa, se via enfraquecida:

Quando i letterati d'un paese si vedono cader tutti e sovente nella ripetizione delle stesse imagini, degli stessi concetti, de' modi medesimi; segno è manifesto che le fantasie impoveriscono, le lettere

¹⁷ “Romantico! questa voce strana per le orecchie italiane, sconosciuta finora in Napoli e nella felice Campania, in Roma usata tutt'al più fra gli artisti tedeschi, muove da qualche tempo gran romore in Lombardia e particolarmente in Milano” (CAMILLETTI, 2014, p.1)

¹⁸ “I dotti e anche i poeti, in quella età che gli studi risorsero, pensarono a scriver tutti in una medesima lingua, cioè latino, perchè non volevano che ad esseri intesi lor bisognasse di venire tradotti.” (Staël, *apud*: COPIOLI, 2013, ent. 902)

¹⁹ Os textos podem ser lidos no livro de Egidio Bellorini, de 1943 já mencionado na introdução, mas, para limitar nosso estudo, analisamos apenas os textos de Madame de Staël, Pietro Giordani, Ludovico di Breme e, obviamente, Leopardi.

isteriliscono, a rifornire non ci è migliore compenso che tradurre da poeti di altre nazioni. (Staël, *apud*: COPIOLI, 2013, ent. 903)

Staël aponta para o fato de que os autores italianos que procuraram imitar o agradável estilo da escrita latina caíram em esquecimento e defende que a tradução de obras estrangeiras modernas, não dos clássicos, é que seria a única maneira para a renovação da literatura italiana. Comparando o caso da França com o da Itália, ela argumenta que a dificuldade dos franceses obterem boas traduções residia em certa dureza da língua, em ritmos que não eram maleáveis e em versos que resultariam em uma “monotonia noiosa”, sendo o contrário no caso da língua italiana, e, por isso, muito mais favorável para a realização de boas traduções.

Nella quale opera, acciocch'ella sia profittevole, guardiamoci dall'usanza francese di tramutar sì le cose altrui che della origine loro niente si ravvisi. Colui che mutava in oro ogni cosa che toccasse, non trovò più cosa che lo nutrisse. Né da quella perversa maniera di traduzioni caverebbe alimento il pensiero: né apparirebbe novità nelle cose pur di lontano cercate; poichè si vedrebbe ognora la stessa faccia, con poca varietà di ornamenti. Ma questo error de' francesi ha molte scuse: l'arte dei versi appo loro è piena di malagevolezze; rarità di rime; non diversità di metri; difficoltà d'inversioni: il povero poeta è chiuso in giro sì angusto, che di necessità egli dee ricadere se non sopra gli stessi pensieri, almeno sopra emistichi somiglianti; e la struttura de' versi prende naturalmente una monotonia noiosa, dalla quale può bene talora liberarsi l'ingegno quando più s'alza ne' suoi voli, ma non quando cammina per così dire sul piano, e passa d'uno in altro argomento, e spiega il suo concetto, e raccoglie le sue forze, e prepara i suoi colpi. Sono perciò rare tra' francesi le buone traduzioni poetiche. (Staël, *apud*: COPIOLI, ent. 904-905)

Ainda que os franceses não possuíssem tantos recursos para traduzir em sua língua, Staël reconhece algo que pode ser notado ainda nos dias de hoje, ou seja, que a França permanece como uma das nações que mais traduz. Mesmo em relação aos estudos leopardianos, a França desde cedo demonstrou bastante interesse pelas ideias do poeta recanatense, como se percebe, por exemplo, com os estudos de Sainte-Beuve, de 1844, e que permaneceram durante muito tempo como

porta de entrada para a obra Leopardi para qualquer estudioso que estivesse fora da Itália. Em 1913, Paul Hazard, então *chargé de cours* da universidade de Lyon, produziu um minucioso estudo²⁰ sobre Leopardi, que posteriormente pôde ser ampliado a fim de elucidar a crise do pensamento europeu e o início da modernidade²¹. Seu estudo ainda hoje é bastante importante se considerarmos que foi um dos primeiros a incluir na interpretação de Leopardi os *Scritti vari e inediti*, o qual contém o *Discorso* e a *Lettera* aqui estudados, publicados em 1906.

Contudo, madame de Staël parece estar correta ao afirmar que a França não possui tanta liberdade, do ponto de vista estilístico, na tradução de poesias estrangeiras. As traduções francesas podem servir para se fazer conhecer a cultura e a literatura de diversos lugares, mas são infiéis quando procuram passar a mesma sensação que um texto literário produz em seu original²². Segundo Andréia Guerini, sobre os franceses e suas traduções:

“Interessante notar que a França foi um dos primeiros países a ter traduzido sistematicamente e integralmente, a obra de um autor que ao longo do *Zibaldone* dedicou páginas e páginas de crítica aos franceses no que concerne, principalmente, à língua e a literatura.”
(GUERINI, 2013, p. 63)

Fazendo um exercício hermenêutico, poderíamos dizer que as diversas críticas que Leopardi teceu no decorrer de sua vida aos franceses se devem a esse primeiro embate com madame de Staël, que apontou para a reforma literária que a Itália necessitava fazer para se igualar a outros países, que já haviam inaugurado uma nova escola de pensamento e de arte. Leopardi também havia feito diversas traduções do francês, conhecia a língua, a literatura e o gosto do público francês, como atesta em uma carta à Pietro Giordani em 1817²³, e certamente compartilhava das ideias de madame de Staël sobre as diferenças entre essas duas línguas

²⁰ Nos referimos ao estudo publicado recentemente pela Wentworth Press, intitulado *Giacomo Leopardi*, da coleção Scholar Select, de maneira fidedigna, seguindo a publicação original.

²¹ Esse trabalho monumental é fruto de anos de estudos filosóficos e literários dos grandes autores que a Europa produziu desde o século XVII. Foi publicado em 1935 com o título “*La crise de la conscience européenne*”.

²² “Io credo che tale traduzione sia efficacissima a farci precisamente conoscere il poema antico; ma dubito che abbia potuto travasarsi nella lingua tedesca tutto intero quel poetico, che le regole non insegnano, e gli studi non imparano.” (apud: COPIOLI, 2013, ent. 909)

²³ “Io da principio aveva pieno il capo delle massime moderne, disprezzava, anzi calpeitava, lo studio della lingua nostra; tutti i miei scrittacci originali erano traduzioni del francese.” (EPISTOLARIO, lettera a Pietro Giordani 21 fev. 1817, p. 32)

modernas de origem latina. De certo modo, ele se sente autorizado a criticar aquela literatura e seus autores, partindo do texto da escritora francesa e lançando sua crítica também em boa parte aos autores italianos de sua época.

Mas devemos sublinhar que não se trata apenas de uma crítica vazia, inconsciente ou perniciosa, pois Leopardi se empenha em fazer seus conterrâneos enxergarem o quanto os autores italianos eram grandiosos e que não era necessário buscar novidade na imitação de obras setentrionais, ainda mais para eles que haviam nascido no país no qual a língua se fez pela própria literatura. O que se nota é o desejo de Leopardi em mostrar que havia pensadores aptos a seguir um caminho diferente daquele apontado por Staël e que uma renovação, mesmo que fosse necessária, não seria feita abandonando a tradição grega e latina da qual a literatura italiana era herdeira, formada por autores que outrora tanto ensinaram aos demais países europeus. Não obstante, Leopardi compartilha da opinião da baronesa de que a poesia francesa é pobre em rimas e que falta aos franceses a imaginação e a criatividade, sendo-lhes difícil produzir boas traduções poéticas.²⁴ Sobre os estudos leopardianos na França, Andréia Guerini também nota:

“Convém sublinhar que a França está na dianteira do reconhecimento de Leopardi desde o século XIX e continua ainda hoje. Isso se deve provavelmente à preocupação dos franceses com a história literária, não só nacional como internacional.” (GUERINI, 2013, p. 64)

Como adiantamos na introdução deste capítulo, mesmo na França, madame de Staël não foi bem recebida, pois supunha-se que ela não possuía um plano político hegemônico que estivesse alinhado com a dominação napoleônica na Europa. Ora, sua leitura era imparcial, compreendia e assinalava tanto os pontos positivos como as necessidades de cada literatura e é natural que sua crítica recaísse igualmente sobre os franceses, assim como a crítica de Leopardi também recaiu sobre os italianos. O que ela procurava demonstrar, em *Da Alemanha*, era como os alemães estavam progredindo muito mais do que em outros países europeus, tanto no plano artístico como filosófico. No artigo aqui estudado, a questão se delimita especificamente ao caso da literatura italiana, que, segundo ela,

²⁴ “Para Leopardi, a língua francesa é muito “analítica”, “regular”, “privada de familiaridade”, “incapaz de criatividade”, “não poética”. (GUERINI, 2013, p.63)

deveria traduzir obras alemãs e inglesas, e certamente sua ideia estava carregada das impressões que tivera durante sua viagem pela Itália alguns anos antes:

Dovrebbero a mio avviso gl'italiani tradurre diligentemente assai delle recenti poesie inglesi e tedesche; onde mostrare qualche novità a' loro cittadini, i quali per lo più stanno contenti all'antica mitologia, né pensano che quelle favole sono da un pezzo anticate, anzi il resto d'Europa le ha già abbandonate e dimentiche. (Staël, *apud*: COPIOLI, ent. 912)

Para madame de Staël, havia uma grande diferença entre a literatura italiana e as demais literaturas europeias, pois o italiano estaria muito mais próximo do estilo grego, sendo possível aos escritores italianos, ao traduzirem, importarem esse mesmo estilo, pautado, muitas vezes, na economia de palavras e na simplicidade como característica estilística. Da parte latina, a Itália também era a mais próxima do latim ilustre, inclusive abarcando toda sua eloquência e retórica. Essas duas características permanecerão para sempre como ponto de perfeição para o estilo que Leopardi buscava em sua obra, e, para que fosse possível aperfeiçoar essas qualidades, ele se utiliza principalmente da tradução dos clássicos. Quanto à proximidade e a facilidade que os italianos possuem em relação a essa literatura, tanto Leopardi quanto Staël parecem estar atentos. Vimos como Leopardi, desde muito jovem, versava na tradução desses grandes autores, como Virgílio, Homero e Horácio, e em uma carta enviada à Pietro Giordani, em 29 de dezembro de 1817, ele reflete²⁵:

[...] mi pare d'essermi accorto che il tradurre così per esercizio vada veramente fatto innanzi al comporre, e o bisogni o giovi assai per divenire insigne scrittore, ma che per divenire insigne traduttore convenga prima aver composto ed essere bravo scrittore, e che in somma una traduzione perfetta sia opera più tosto da vecchio che da giovane (VIANI, 1860, p. 71)

²⁵ Andréia Guerini se utilizará do mesmo trecho citado sobre o traduzir e o compor para depois completar: “Convém frisar que quando Leopardi fala que é traduzindo que se aprende a escrever, ele se refere à tradução de excelentes autores clássicos gregos e latinos, como Homero, Virgílio e Horácio.” (GUERINI, 2013, p. 130)

Para além da questão da tradução de obras da literatura de países nórdicos, de temas que se referem ao imaginário e à peculiaridade de cada literatura, já parece existir entre Leopardi e Staël, desde então, um ponto de união entre eles, ou seja, o fato de que a simplicidade era característica principal de autores como Homero, devendo ser almejada também pelos autores modernos:

Gl'inglesi, tanto più liberi di noi e nel comporre i versi e nel rivoltare le frasi, avrebbero potuto arricchirsi di traduzioni fatte con esattezza e naturalezza; se non che i primi autori di quella nazione ricusarono tale fatica: e il Pope (che è pur l'unico) ha cavato due bei poemi dall'*Iliade* e dalla *Odissea*; ma non ritenne punto di quell'antica semplicità, nella quale sentiamo l'efficacia e l'arcana potenza dello stile d'Omero. (Staël, *apud*: COPIOLI, 2013, ent. 906)

Madame de Staël reconhece que os ingleses não conseguem alcançar esse estilo, que é um dos elementos que tornam a poesia antiga tão admirável. Ela acredita, além disso, que essa simplicidade é superior e inigualável pois, ao lermos Homero, somos tomados por sensações semelhantes àsquelas vividas na infância, no sentido de que há naquela poesia algo de primitivo, que nos sacia e apraz por nos trazer a simplicidade que é própria do mundo antigo. Para madame de Staël, se retirarmos de Homero essa simplicidade, que se manifesta sobretudo por se relacionar aos primórdios do gênero humano, quando todo o pensamento e os costumes eram simples, então Homero se tornaria comum e não o consideraríamos mais como poeta superior²⁶. Cabe sublinhar aqui a palavra “primitivo” utilizada por ela, pois este será um dos motes também de Leopardi. Apenas como um outro exercício de interpretação, podemos supor que tal pensamento, que relaciona as eras da raça humana com as fases da vida de um único ser, era uma ideia que aqueles poucos eruditos conheciam a partir da leitura de Giambattista Vico. Podemos considerar que Shakespeare estava em voga naquele período e era bastante visitado pelos dramaturgos e poetas alemães, conforme observa a baronesa: "Shakespeare, tradotto con vivissima rassomiglianza dallo Schlegel, fu rappresentato ne' teatri di Germania, come se Shakespeare e Schiller fossero

²⁶ Che se alla composizione omerica toglia quella semplicità di un mondo che incomincia, ella non è più singolare, e diviene comune. (Staël, *apud*: COPIOLI, ent. 907)

divenuti concittadini” (Staël, *apud*: COPIOLI, ent. 912). Na peça “As you like it”, escrita em 1599, há o célebre monólogo que se inicia com “O mundo é um palco, e homens e mulheres não passam de atores...” no qual são descritas as diversas idades pelas quais o homem passa na vida, e aproxima-se o pensamento da passagem do tempo, tão caro à Horácio, ao *tópos* do *carpe diem*. Sendo assim, veremos adiante, na análise do *Discorso*, como Leopardi também se refere aos antigos como “*fanciulli*”, dando continuidade a esse pensamento e se utilizando da mesma metáfora.

Além disso, o referido artigo propõe alguns questionamentos que até hoje geram debates no campo dos estudos literários, como, por exemplo, a questão da unidade autoral de Homero entre a *Ilíada* e a *Odisséia*. Segundo a escritora francesa, na Alemanha acreditava-se que tais obras haviam sido compostas por diversos autores e que todos cantavam um mesmo tema, ou seja, as guerras gregas e o retorno de seus heróis para sua terra natal. Tomando por base cancionários de diversas lendas e folclores da literatura inglesa e alemã, essa mesma visão era forçadamente aplicada à literatura grega. Temos, como exemplo, *Mabinogion*, *Beowulf* e a *Canção dos Nibelungos*, todos textos da idade média nos quais são narradas histórias que remetem a tempos muito mais antigos, cujo ideário foi bastante revisitado pelos românticos ingleses e alemães. Jorge Luis Borges, que além de diretor da Biblioteca Nacional de Buenos Aires foi titular da cátedra de literatura inglesa e norte-americana da faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Buenos Aires, em sua segunda aula do curso de literatura, realizada em 1966, irá comentar a respeito do épico germânico *Beowulf*:

“Mas, posteriormente, um germanista descobriu que ao longo do poema incluem-se ou entrelaçam-se alguns versos da *Eneida*, e que em outros combinam-se passagens dela, que se entrecem no texto. Portanto, damos-nos conta de que não estamos diante de um poema bárbaro, mas sim diante de um experimento erudito e barroco de um sacerdote; quer dizer, alguém que tinha acesso aos textos latinos e os estudava.” (BORGES, 2002, p. 15)

Corrobora essa ideia de contaminação textual outro trecho, dessa vez a respeito do tratado poético de Longino, na obra monumental de Ernest Curtius, *Literatura Européia e Idade Média Latina*:

“Corre sob o título *Do Sublime* e o autor sob o nome de Longino. Ambos são falsos. Não conhecemos o autor e a palavra [em grego] significa “elevação” e não sublimidade. O assunto de que trata é literatura elevada, grande poesia e prosa.” (CURTIUS, 2007, p. 484)

E poderíamos igualmente pensar que algum sacerdote estudioso da língua grega, fazendo-se passar por um autor antigo, manipulou os manuscritos para que chegasse até nós essa poética singular. Mencionamos essa questão para apontar para dois fatos: o primeiro relaciona-se às referências à *Eneida*, presentes inclusive em textos da literatura nórdica. Ora, se o imaginário grego e latino está entrelaçado mesmo em obras basilares da cultura nórdica, o argumento de Leopardi de que não se deveria abandonar esse imaginário torna-se ainda mais coerente. Uma vez que seria impossível simplesmente desvincular-se dessa mitologia, também Virgílio seria um modelo a ser seguido, independentemente da cultura na qual o autor que o imita está inserido, da mesma forma que ocorria com Homero. Já o segundo fato diz respeito à importância dos estudos filológicos, uma vez que a idade média naquele período torna-se tema de revisitações por parte dos românticos ingleses e alemães, muitas vezes por meio de traduções, a maioria feitas de textos gregos e latinos, nem sempre confiáveis. Leopardi, em sua *Lettera* irá citar o poema de Ossian, outra obra que gerou controvérsias sobre sua autoria. No capítulo que trataremos sobre a *Lettera* veremos como os trechos acima citados são pertinentes para essa questão.

É certo também que esse pensamento produzido por alguns autores românticos dos países nórdicos, que procurava fragmentar a obra de Homero, estava baseado na tentativa de estabelecer um novo tipo de mitologia, que abandonasse a grega e mostrasse como esta era já matéria ultrapassada, como afirma madame de Staël no trecho acima citado: “anzi il resto d’Europa le ha già abbandonate e dimentiche.” Ludovico em suas *Osservazioni* afirma que os românticos deveriam abandonar esse tipo de mitologia, na qual os deuses são inferiorizados como os homens. Ele sustentava, pelo contrário, a necessidade de

sublimar o ser humano, engrandecendo os avanços que a humanidade havia feito até então. Se a atenção e os estudos do homem moderno estivessem sempre voltados para o período clássico e antigo, isso seria como frear o próprio progresso humano. Ainda que Leopardi assuma traços românticos posteriormente em sua vida, a crítica a esse iluminismo será sempre sua força²⁷. Além disso, Leopardi não engrandece o homem e nem cita os deuses com seus maus exemplos, sua crítica seria justamente para esse pensamento limítrofe, que estipularia o sublime e o grotesco, sempre procurando equilibrar e frear os impulsos e as afetações. Mesmo que os impactos da poesia, por assim dizer, fossem mais sutis, refinados, produziriam igualmente um efeito sentimental em seu leitor. O pensamento que começa a ser desenvolvido por Leopardi já neste momento é que a Natureza está em um patamar superior em relação aos deuses e ao homem; com sua exuberância e corporeidade, ela é a única fonte de inspiração para o poeta, não a descrição de estados sobrenaturais ou metafísicos.

Ainda que os pré-românticos dos países de língua latina fizessem um retorno à Idade Média Latina, tanto Leopardi quanto Giordani voltam a atenção para os gregos, abarcando uma tradição muito mais ampla e abrangendo muito mais questões do que apenas a substituição dos mitos e do imaginário. O que também é importante destacar, é que o assunto parece se delinear pelos traços da tradição oral e, principalmente, da poesia. Mas Staël sabe que a questão sobre a unicidade de Homero é demasiadamente profunda para ser esgotada em um único artigo, o qual possuía como mote outro tema: “Né io perciò voglio qui disputare una sentenza, che a mantenerla o a combatterla vorrebbe una erudizione spaventevole.” (STAËL apud COPIOLI, 2013, ent. 909)

A escritora francesa também irá citar uma tradução de Homero feita por Voss, poeta alemão de sua época, considerada para que o poema se tornasse conhecido pelos leitores alemães que não conheciam grego. No entanto, era certo para ela (e para Leopardi) que dificilmente seria possível alcançar a simplicidade de Homero e que havia algumas regras da poesia que não podiam ser assimiladas apenas pelo estudo e cópia de moldes. Leopardi também será um aliado nessa questão, ao defender a tese de que para se traduzir, por exemplo, um poeta, é necessário que se

²⁷ “Walter Binni in Leopardi e *La Poesia del secondo settecento* osservando con piena ragione che l’illuminismo ‘non fu carcere ma forza per il Leopardi’ (TIMPANARO, 1965, p.141)

seja igualmente poeta, e que a poesia exigiria muito mais do que simples estudos. Ora, aqui Leopardi poderia ser visto como mais próximo da corrente romântica, pois essa criticava os neoclassicistas justamente por seguirem padrões e regras de forma excessiva, deixando de lado a subjetividade, a inspiração e a liberdade de composição.

Staël também aponta para os filólogos classicistas quando diz que há uma parte de literatos que busca qualquer pepita de ouro em meio às cinzas, referindo-se exatamente ao que foi dito anteriormente sobre a filologia e a autenticidade dos textos, e, de certo modo, desqualificando um trabalho que era visto como nobre tanto por Leopardi como por diversos escritores italianos com quem o poeta começaria a dialogar, a exemplo de Pietro Giordani e Angelo Mai. E, logo em seguida, ela cita um outro tipo de escritor italiano:

ed un'altra di scrittori senz'altro capitale che molta fiducia nella lor lingua armoniosa, donde raccozzano suoni vóti d'ogni pensiero, esclamazioni, declamazioni, invocazioni, che stordiscono gli orecchi, e trovan sordi i cuori altrui, perché non esalarono dal cuore dello scrittore. (Staël, *apud*: COPIOLI, 2013, ent. 913)

E Leopardi obviamente não pode ser enquadrado nessa definição de Staël. Como se sabe, foi o próprio Leopardi quem soube compor poesias nas quais o valor sonoro de cada palavra é levado em consideração, condição extremamente significativa para a construção harmônica do poema. Também tem sido apontado por alguns críticos que sua poesia é uma das mais musicais que a Itália pôde produzir, e, tendo-o como influência, outros poetas foram seus seguidores, como é o caso de Gabrielle D'Annunzio e de Giuseppe Ungaretti. Sendo assim, Leopardi constrói toda sua poética na contramão da crítica feita pela baronesa; ao mesmo tempo que dá continuidade a uma longa tradição, será igualmente um exemplo para diversos poetas do século XIX e XX, mostrando como a Itália era ainda ponto de referência na literatura ocidental. O mesmo Voss, citado anteriormente, irá compor sua obra prima baseada no *Paraíso Perdido*, de Milton, mas veremos adiante como Pietro Giordani demonstra como os europeus não entendem a influência de Dante nem

mesmo na obra de Milton, e, conseqüentemente, na literatura inglesa e alemã do século XVIII e início do XIX.

Ao afirmar ser esse tipo de som “*vóti d’ogni pensiero*”, a escritora francesa está demonstrando como seu conceito de poesia é bem mais próximo aos valores dos autores românticos. Para Leopardi, no entanto, quando a poesia está preenchida de pensamento e é feita racionalmente, ela se torna filosofia, e desse tipo de poesia abundava a sua época, sendo arte feita por quem não era verdadeiramente poeta. Pode-se pensar que tal posicionamento veiculasse uma visão elitista sobre a poesia, mas o poeta italiano estava na verdade defendendo que o valor literário de sua pátria era altíssimo e bem fundamentado para ser simplesmente trocado por uma moda. Seguindo essa linha, nesse primeiro momento de sua vida, ele defende que a poesia deva se atentar aos sentidos, e não tanto aos sentimentos. Essa é uma matéria estudada também pelos grandes pensadores da arte desse período, que se utilizaram do binômio *pensamento e sentimento* ou *razão e imaginação*. Lembremos ainda que o sentimento é uma segunda fase das sensações, ou seja, que primeiro captamos o mundo pelos sentidos e, após aplicar nossa razão nestes, teremos o sentimento. Sabe-se como os românticos são considerados poetas “sentimentais”, mas Leopardi, no *Discorso*, explicará que essa qualidade não é nova em termos de poesia. Sendo assim, o lugar da razão, ou o pensamento analítico, é considerado por Leopardi como faculdade secundária no fazer poético, no sentido de que essa razão apenas serviria para decodificar as sensações. Se as sensações estivessem degradadas ou não pudessem ser livremente utilizadas, de nada adiantaria um grande intelecto, bem como não existiriam sentimentos genuínos.

Quando pensamos, segundo Leopardi, deixamos de lado nossa faculdade mais natural, que são os sentidos, e nos desligamos de nossa verdadeira natureza, que é a de sentir. Aqui poderíamos discorrer longamente sobre a *teoria del piacere* de Leopardi, que engloba o pensamento sobre a felicidade dos antigos, sobre desejo e imaginação, mas estaríamos adentrando no campo psicológico e filosófico em lugar daquele da produção da poesia, ou da busca por uma poética, que parece ter sido o caso do *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*. Cabe apenas mencionar que essas indagações de Leopardi aparentam ter raízes neste seu

primeiro embate com Staël e os românticos, principalmente quando desenvolve sua crítica à perda da felicidade, por nos distanciarmos da natureza, e, de como a imaginação e a arte são imprescindíveis para alcançá-la. Para ele, os antigos eram as verdadeiras crianças, possuidores de uma imaginação verdadeiramente abundante e uma poesia almejável, uma vez que estavam mais próximos de um contato direto com a natureza, livres de moldes ou pensamentos que limitam a criatividade. Analisaremos a seguir o artigo de Pietro Giordani, o primeiro autor a responder à escritora francesa.

1.2 - A soberba preguiça

Em 1815, após a Áustria dominar o Reino Lombardo-Vêneto, inicia-se na Itália um processo que podemos chamar de dominação cultural. Para tal finalidade, o governo austríaco patrocinou e financiou periódicos que veiculassem ideias que favoráveis ao império austríaco. Uma dessas revistas foi a *Biblioteca Italiana*, com sede em Milão, um projeto que o império gostaria de ver desenvolvido nas mãos de Ugo Foscolo, o qual irá abandoná-lo justamente por não se subordinar aos estrangeiros.

A primeira publicação de janeiro de 1816 foi realizada sob os cuidados do editor Giuseppe Acerbi, que havia aceito a oportunidade oferecida pelo governo austríaco logo após a saída de Ugo Foscolo. O conselho editorial - os *Compileri* da carta de Leopardi - também contava com Pietro Giordani e Vincenzo Monti, os quais depois dos primeiros anos da revista irão romper com Acerbi por disparidade política. Nesse primeiro número publica-se o célebre texto de Anna Luisa Staël Holstein, a madame de Staël, intitulado *Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni*, traduzido do francês por Pietro Giordani. No artigo, madame de Staël considera que a literatura que vinha sendo feita na Itália de então era cheia de repetições, e que, minguada a imaginação dos escritores italianos, propunha uma renovação que poderia ser realizada com a tradução de obras estrangeiras. Não é difícil imaginar como essa proposta foi recebida por parte dos literatos italianos, que imediatamente produziram alguns elogios, como no caso de Ludovico di Breme, mas também outras tantas iradas invectivas contra a baronesa francesa.

Uma dessas respostas, no entanto, respeitosa e muito bem elaborada sob a premissa de “*Piena libertà nelle opinioni, molto rispetto alle persone*”, foi publicada em abril daquele mesmo ano, na mesma revista, com o título “*Un italiano*” *risponde al discorso della De Staël*, ao que parecia, escrito por Giovanni Gherardini²⁸.

Segundo o artigo de Egidio Bellorini de 1930 (sem título), que pode ser encontrado no site da *Enciclopedia Treccani*, os artigos publicados nessa primeira fase da revista apareciam sempre anônimos:

Nella seconda parte recensioni o articoli originali, tutti firmati dagli autori, mentre nella primitiva *Biblioteca italiana* i nomi degli autori non apparivano quasi mai od erano sostituiti da pseudonimi. Questo *Giornale* durò fin quasi alla vigilia della cacciata dell'Austria dalla Lombardia (1859).

Hoje em dia sabemos que a autoria deste artigo é conferida a Pietro Giordani, mas permanece aqui uma questão raramente explorada pela crítica, e que gostaríamos de mencionar a título de curiosidade²⁹. Também na *Enciclopedia Treccani*, ao pesquisarmos o nome de Giovanni Gherardini, encontramos a referência a um artigo que comenta sobre sua participação no mesmo periódico, com o título “*Assiduo collaboratore della Biblioteca italiana*”, além de informações sobre livros didáticos de literatura italiana de sua autoria:

Sempre nel 1820 apparvero a Milano gli *Elementi di poesia* ad uso delle scuole, in cui, pur condividendo la fede nella libertà creativa e sentimentale, si opponeva moderatamente alle teorie romantiche, difendendo la cultura italiana e le sue radici. (Disponível em: treccani.it/enciclopedia/giovanni-gherardini. Acessado em: 05/05/2022)

²⁸ De acordo com o livro de Egidio Bellorini (1943) conforme mencionado na introdução desta dissertação.

²⁹ Há um livro, no entanto, que poderia resolver essa questão, chamado *Scritti vari in onore di R. Renier*, o qual contém o texto: *Giordani o G. contro Madame de Staël?* Torino, 1912, pp. 175-185, mas que não pode ser encontrado por nós até o momento.

Ao que tudo indica, Giovanni Gherardini também foi um dos classicistas que, no intento de manter acesa a chama do passado literário italiano, elaboraram um projeto de educação de defesa da tradição e contrário aos ideais românticos. Sobre sua obra didática, lemos no mesmo artigo a crítica de Monti:

In questa disamina dei vari generi poetici, giudicata dal Monti un vero gioiello, il G. ricorda ai giovani che la cultura greca e latina può lasciare indifferenti i popoli nordici, ma coinvolge appieno gli Italiani, che direttamente ne discendono. Di qui la sua sollecitazione a rifarsi alla tradizione, e l'esortazione a ispirarsi alla storia antica e alla mitologia, validissime nel suscitare commozione, nonostante l'avversione dei critici romantici al passato classico. (sul GHERARDINI, Giovanni. *in* "Dizionario Biografico", www.treccani.it)

Portanto, se os artigos dessa fase primária da revista apareciam com autoria anônima ou sob a forma de pseudônimos - e levando em conta que tanto Pietro Giordani quanto Giovanni Gherardini possuíam ideias semelhantes sobre a literatura italiana e a defesa em nome da tradição - não é estranha a confusão de autoria que aqui se configurou. O próprio Leopardi, ainda muito jovem, quando sua correspondência com Giordani havia apenas iniciado, acaba por se confundir, como atesta em uma carta a respeito de uma tradução do poeta Juvenal que um suposto Giordani havia feito:

“Mi dolgo assai quando penso che forse le avrò fatto stomaco attribuendole la traduzione di Giovenale. Ma non avendola nè letta nè anco veduta, non potea sapere che fosse indegna di lei, e la memoria mi ha ingannato circa il nome dell'autore. Dunque ella m'abbia per iscusato.” (Lettera a Pietro Giordani, 30 maggio 1817, VIANI, 1860, p.40)

Leopardi irá reconhecer outros escritos de Pietro Giordani apenas pelas ideias que lhe eram atribuídas:

“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 seppo quali fossero gli articoli suoi prima per conghiettura, e poi con certezza quanto a uno o due, e questo mi bastò per ravvisarli poi tutti.” (Lettera a Pietro Giordani, 30 maggio 1817, apud VIANI, 1860, p.34)

Ao tratar sobre o neoclassicismo e o pré-romantismo italiano, no entanto, outros livros e manuais conferem a autoria do texto a Pietro Giordani. O livro que traz o nome de Giovanni Gherardini no topo da página que contém o artigo é o já mencionado “*Discussioni e Polemiche sul Romanticismo*”, de Egidio Bellorini, que serviu para a pesquisa dos artigos publicados nos periódicos italianos nesse momento, e propõe uma ordem cronológica das publicações que se seguiram após o texto de Staël. Esse fato deve ser considerado como uma primeira evidência de como se torna necessária uma investigação mais atenciosa em relação a esses textos, pois Bellorini certamente possuía outras fontes para desconsiderar a autoria de Pietro Giordani.

Devido à dificuldade de encontrar os primeiros números da revista, é pertinente apontar para tal questão, pois o título “*Un italiano*” nos remete diretamente ao *Discorso di “un italiano” intorno alla poesia romantica* de Leopardi, indicando, ao que parece, uma possível influência de Pietro Giordani. Após ter recusadas para a publicação as suas primeiras cartas (estas sim assinadas), Leopardi no seu “discurso” opta por manter-se anônimo, sob o pseudônimo de um outro mero “italiano”, assim como o fez Giordani. Não é uma hipótese infundada, pois a correspondência entre os dois tem início em 1817 e, no mesmo ano de escrita do *Discorso*, eles puderam se encontrar em Recanati, em uma visita concedida pelo conde Monaldo, pai de Leopardi. Em decorrência desses fatos, optamos por considerar o autor do texto em questão como sendo realmente Pietro Giordani, de modo a guiar nossa pesquisa sobre a influência de Giordani na obra de Leopardi.

Pietro Giordani iniciará sua resposta apontando para um suposto preâmbulo no primeiro número da revista, no qual o editor Giuseppe Acerbi teria concedido a liberdade de resposta a qualquer um dos italianos que se sentisse ofendido ou apto a contestar a publicação do texto estrangeiro:

Sarò io il primo, o signori, ad usare la libertà che promettete nel proemio del vostro giornale, invitando ciascuno a mandarvi i suoi pensieri, qualora nel giornale s'incontri in qualche opinione che pienamente noi soddisfaccia. Vi dirò dunque schiettamente, sapere io di certissimo e da ogni parte d'Italia insorte molte contraddizioni al discorso di madama la baronessa di Staël, che si trova sul bel principio della vostra « Biblioteca » [...] Quanto alla dama illustre, non le dovrò dispiacere, se come italiano in qualche parte della letteratura nazionale non posso consentire alle sue opinioni; la quale diversità punto non mi scema il rispetto che L'è dovuto, e eh' io pubblicamente le professo. (GIORDANI, *apud*: BELLORINI, 1930, p. 15)

Sendo o primeiro a iniciar tal empreitada, ainda que de forma anônima, demonstrava antecipadamente o seu respeito pela intelectual francesa e a gratidão devida para com todos os que nos mostram um defeito verdadeiro de caráter, e, nesse caso, um defeito de índole nacional. Além disso, era normal nas revistas e jornais daquela época as críticas e os elogios que as nações europeias faziam aos hábitos e às diferentes culturas do velho continente, como pontua Giuseppe Acerbi em nota ao segundo artigo da baronesa, escrito por ela para se defender das críticas italianas que se seguiram ao seu primeiro artigo, publicado em junho do mesmo ano:

Crediamo che giovar possa all'Italia il saper cosa pensino di noi gli stranieri, e che, se ne' loro giudizi traspare pur qualche opinione non affatto lusinghiera pel nostro amor proprio, questa, anzi che offendere la nostra vanità, eccitar debba la nostra emulazione. Rileggendo noi i giornali più accreditati di Germania, di Francia, d'Inghilterra, e specialmente quello dello Steel, dell'Addison, del Johnson, vediamo che sono una continua critica dei costumi, del gusto, della letteratura de' loro tempi e della loro nazione. (ACERBI, *apud*: BELLORINI, 1930, p. 64)

Era natural que o editor chefe da revista não manifestasse claramente sua posição nesse debate, comentando de maneira esquivada o assunto, isso devido tanto à questão do financiamento por parte do governo austríaco quanto a sua afinidade

intelectual com certos autores italianos. Hoje sabemos que havia uma disparidade política entre os primeiros *Compilatori* e o editor, e presume-se que Pietro Giordani tenha se desvinculado da revista logo em 1817, publicando poucos trabalhos a respeito dessa questão nos anos seguintes³⁰.

Considerando que os textos de Leopardi enviados ao editor Acerbi não foram nunca publicados e também sua amizade com Pietro Giordani iniciada em 1817, é praticamente impossível não estabelecer uma relação de fatos que levaram à divisão do conselho editorial ocorrida alguns anos depois. Acerbi certamente mostrou-se despreocupado com um projeto de literatura que fosse autenticamente nacional, como era proposto por diversos outros pensadores defensores do *vero romanticismo*. Mas disso trataremos adiante. O que queremos nesse primeiro momento é compreender principalmente o texto de Pietro Giordani, para depois situar com mais precisão o *Discorso* de Leopardi.

No texto de Giordani, ele explica porque a maioria dos italianos via madame de Staël como uma inimiga da Itália: “Molti italiani, per cagione della *Corinna*, e per alquante cose dette nel Discorso, credono madama di Staël avversa all’ Italia” (GIORDANI, apud: BELLORINI, 1943, p.16), algo que nos chama a atenção, pois, Giordani não era contra todas as ideias de Staël, não a considerava exatamente uma inimiga, da mesma forma que Leopardi, como veremos. Na verdade, em sua crítica, Giordani estava apenas pontuando sobre a questão da tradução de obras estrangeiras, pois não acreditava que a imaginação dos italianos houvesse acabado, nem que seu país estava impossibilitado de produzir novas obras. A imaginação é, sem dúvida, um dos grandes temas do *Discorso* e certamente Giordani serviu de bússola para que Leopardi se orientasse corretamente para pontos realmente necessários ao tecer sua crítica contra os românticos. Trata-se de um trecho que chama a atenção, pois Leopardi, após ler a mencionada obra (*Corinna*), passará pela mudança que a crítica leopardiana denomina “*Dal bello al vero*”. Essa primeira transformação, então, parte de um constante estudo sobre poéticas clássicas e textos que já abordavam a discussão sobre o gosto, ou a beleza absoluta. Desse estudo resulta, como evidência escrita, o próprio *Discorso*. Talvez, não tendo

³⁰ “Il distacco da Milano e dalla *Biblioteca Italiana* nel 1817, il lungo periodo trascorso a Piacenza, l’esilio fiorentino del 1824-30”. (SPAGGIARI, W. 2000, p.22)

encontrado meios para entrar na discussão de maneira decisiva, com cartas ou um texto definitivo, Leopardi decide abandonar tais estudos e passa a se dedicar à Filosofia:

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, per l'immaginazione, il sentimento, e che mi fossi al tutto impossibile l'applicarmi alla facoltà tutta contraria a queste, cioè alla ragione, alla filosofia, alla matematica delle astrazioni, e il riuscirvi. Io non mancava dalla capacità di riflettere, di attendere, di paragonare, di ragione, di combinare, della profondità ecc. Ma non credeti di esser filosofo se non dopo lette alcune opere di Mad. di Staël. (Zib. [1742], 19 settembre, 1821)

Do começo ao fim do período juvenil de Leopardi, ou seja, dos anos de estudo desvairado e intenso até o momento em que as canções patrióticas e os primeiros idílios despontam, “*dall'erudizione al bello*”, Madame de Staël e esse primeiro artigo aqui estudado são fundamentais para o aprimoramento do senso crítico do jovem poeta; já a fase em que ocorre a transformação voltada para a filosofia, “*dal bello al vero*”, se inicia com a devida obra mencionada por Pietro Giordani. Isto quer dizer que Madame de Staël é, de fato, uma constante para compreender o pensamento leopardiano.

Em nota à introdução de seu artigo, Rolando Damiani escreve sobre a perplexidade de não encontrarmos uma entrada com o nome de Staël no *Indice* do *Zibaldone*, escrito por Leopardi em Firenze, no ano de 1827. Desde a leitura do texto de Staël em 1816 até aqui são mais de dez anos em que Leopardi se dedica, de certa forma, a essas indagações:

Ancora di recente ci si è chiesti perchè la baronessa ne fosse esclusa, pur “a lungo citata e commentata” [...] La strana “rimozione”, cui Leopardi ricorreva nel momento di tracciare una mappa dei propri “pensieri” sparsi, era forse, più che un gesto inconscio, il segno della viva memoria dei suoi legami con la Staël, che rendeva inutile una

voce o dei lemmi. Si può anzi pensare che la decisione di datare le pagine zibaldoniane sia stata conseguente alla consapevolezza del possesso di una “filosofia”, suscitata dall’approfondita lettura di *Corinne*, appena svolta. (DAMIANI, in: *Lettere Italiane*, Vol. 45, No. 4, 1993, pp. 538-561)

Sem dúvida, se seguirmos o mapa do pensamento leopardiano, notamos como madame de Staël ocupa um lugar destacado nessa geografia intelectual. Esse é um dos casos em que um escritor percebe conscientemente a mudança ocorrida em seu próprio pensamento e quais foram os autores responsáveis para tal. Com Pietro Giordani³¹, que é igualmente importante para sua produção desde a juventude, a vivência, principalmente por cartas, facilitou ainda mais a absorção das ideias que pudessem levar a uma verdadeira mudança de sua psicologia, bem como incute a intenção em Leopardi de criar um projeto próprio de literatura italiana.

Portanto, para compreender seu pensamento, parece importante analisarmos principalmente essas duas relações de Leopardi, sejam elas diretas, como no caso de Pietro Giordani, ou indiretas, como Staël. Mas Pietro Giordani parece ser ainda menos estudado e sua posição diante da formação de Leopardi ainda é pouco considerada. Segundo Sebastiano Timpanaro, em *Classicismo e Illuminismo nell’ Ottocento Italiano*:

Il significato di questa amicizia nella formazione del Leopardi non è ancora del tutto chiaro, proprio per l’insufficiente valutazione che dell’ingegno e della personalità del Giordani hanno fatto in genere gli studiosi del Leopardi, a cominciare dal più grande di tutti, Francesco de Sanctis. (TIMPANARO, 1965, p.110)

William Spaggiari também aponta para a desvalorização que a nítida influência de Pietro Giordani sofreu a partir da crítica de Francesco de Sanctis (SPAGGIARI, 2000, p.21). Segundo ele, muitos remetentes de Leopardi (e esse é o

³¹ “L’amicizia col Giordani fu appunto la prima grande esperienza umana e culturale, che approfondí la conversione. In questo senso hanno intese le parole del Leopardi, nella lettera citata, che gli articoli della Biblioteca Italiana “diedero stabilità e forza alla sua conversione che era appena sul cominciare” (TIMPANARO, 1965, p.113)

caso de Pietro Giordani) acabam sendo vistos apenas como meros receptores das confissões do poeta, exercendo um papel secundário e até mesmo inferior se comparados ao engenho de Leopardi. Nas *Pagine Sparse* que compõe o *Studio su Giacomo Leopardi* de Francesco de Sanctis, editado por Benedetto Croce em 1912, há o veredicto desfavorável à Pietro Giordani: “Veggio il giovane sulla cima della piramide e Giordani strisciare fra la moltitudine” (CROCE, apud: SPAGGIARI, 2000, p.22). Mas ao menos De Sanctis reconhece (quase sem querer dizer que isso foi uma virtude de Giordani) que ao dar ouvidos e conselhos a um jovem desconhecido que o procurava como confidente e “*umilissimo servo*”, ele estava, na verdade, sendo bastante generoso.

Sabemos que o reconhecimento da singularidade de Leopardi fora apenas póstumo, mas Giordani foi um dos únicos a reconhecer seu valor desde cedo, acreditando que ele pudesse trazer a verdadeira renovação que as letras italianas necessitavam. Segundo Giuseppe De Robertis, em *Saggio sul Leopardi* (1946), o crítico aponta para o papel fundamental de Giordani em outra “conversão” do pensamento de Leopardi, dessa vez notada no prefácio da tradução da *Titanomachia*, publicada em 1º de junho de 1817 no *Spettatore Italiano*, a mesma revista que publicou os textos de Ludovico di Breme: “Era avvenuta la sua conversione letteraria, per opera del Giordani, in parte, come egli stesso dice. E già senti qui la prosa del maestro, e il suo freddo rigore.” (DE ROBERTIS, 1946, p.51)

Mas Giordani desprezava o título de “mestre”³², talvez por reconhecer o conhecimento daquele jovem, que poderia ensinar até os literatos mais velhos, e se julgava apenas como um conselheiro, alguém que, ajudando Leopardi, estaria ajudando do mesmo modo sua amada pátria contra a “soberba preguiça”. Após o envio da tradução do segundo livro da *Eneida*, Giordani dirá sobre Leopardi:

La sola speranza ragionevole è nella nobiltà italiana. Se in ogni parte non pochi signori cospireranno ad abbracciare con forte amore, e promuovere fervorosamente gli studi, non passeranno quindici o vent'anni, che l'Italia ritornerà grande e gloriosa. Mi diletta il pensare che nel Novecento il conte Leopardi (che già amo) sarà numerato tra' primi che alla patria ricuperarono il male perduto suo onore. Anch'ella

³² “Tale periodo, che vede Giordani sempre attento, con qualche temporanea oscillazione, al proprio ruolo di consigliere (non di maestro, titolo sempre rifiutato)” (SPAGGIARI, 2000, p. 19)

s'imbrevava di questo pensiero; e le allevierà le fatiche, e le addolcirà le amarezze che negli studi anche a' signori (benché meno che agli altri) si attraversano. (lettere di P. Giordani, 12 marzo 1817)³³

Ademais, a correspondência entre os dois amigos, permeada por assuntos literários, pode ser considerada como uma das mais importantes da primeira parte dos *Ottocento* italiano, pois dessas cartas podemos passar para o Zibaldone, notando claramente como tais diálogos eram extremamente produtivos para Leopardi, que procurava encontrar correspondentes fora de Recanati:

Non possono sussistere dubbi sul fatto che il carteggio fra Giacomo Leopardi e P. Giordani, con 76 lettere del primo e le 108 del secondo, si configuri come uno dei più importanti del primo Ottocento, per la vastità delle implicazioni e il rilievo degli interlocutori (SPAGGIARI, 2000, p. 15)

Também De Robertis foi um dos primeiros a notar que: “L'amicizia del Giordani ebbe il raro merito di muovere e commuovere l'animo del Leopardi” (DE ROBERTIS, 1946, p.109) e que o epistolário de Leopardi é útil para compreender “la storia di un'anima”. Certamente, Leopardi escreveu estas cartas como verdadeiros testemunhos, com bastante cautela ao estilo que empregava, desenhando o percurso de seu pensamento e deixando ao menos um registro escrito dessas ideias, caso suas obras, se publicadas, não lhe rendessem a fama já esperada. De Robertis complementa adiante sobre essas primeiras cartas trocadas, no ano de 1817:

Nasce qui, si forma qui, quel suo parlare nudo, diretto, senza quasi tinta di classicismo, se non per un più d'avvenenza e di raro e di pellegrino, or freddamente e squallidamente scolpito, or liricamente e soavemente infiammato, ma vicino sempre il più possibile al nodo dolente da cui esso si scioglie. (DE ROBERTIS, 1946, p. 116, grifo nosso)

³³ As cartas de Pietro Giordani e de Vincenzo Monti elogiando a tradução de Leopardi podem ser encontradas no Epistolário de Giacomo Leopardi, de F. Brioschi e P. Landi, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, 2 vol.

Pietro Giordani enxergava em Leopardi a primazia daquele estilo grego, já mencionado por madame de Staël, e sabia que os estudos de autores como Dante e Petrarca complementariam sua poesia e fariam dele o maior poeta do período: “che il solo scriver bello italiano può conseguirsi coll’ unire lingua del trecento a stile greco.” (lettera di Pietro Giordani, 24 luglio 1817)

Leopardi, bastante consciente de seu papel em uma pátria literária sem comparação às demais literaturas dos países de língua latina, dizia em tom patriótico ao confidente:

Ma mia patria è l'Italia p(er) la quale ardo d'amore, ringraziando il cielo d'avermi fatto italiano, perchè alla fine la nostra letteratura, sia pure poco coltivata, è la sola figlia legittima delle due sole vere tra le antiche. (lettera di G. Leopardi a P. Giordani, 21 marzo 1817)

Outro ponto a ser destacado é que nem sempre a influência de Giordani e Staël são contraditórias, pois Giordani concorda plenamente com a baronesa francesa no que diz respeito ao que ela denomina “*superba ignavia*” dos italianos, e, sendo ele um defensor dos estudos, encontra em Leopardi um discípulo digno e aplicado. Segundo Pietro Giordani, o único motivo para a Itália, que outrora pôde produzir tantos engenhos magníficos nas diversas áreas do saber, permanecer então inerte, era a preguiça, a falta de vontade em buscar a glória, seja ela alcançada pelas diversas vias que o destino ofertasse, ou simplesmente pelo estudo.

Giordani, nesse ponto, parece se distanciar bastante do pensamento romântico em voga, que crê em autores geniais, simplesmente atentos ao labor das musas. De fato, o literário de Placência pode ser considerado o pai do neoclassicismo italiano, mas estaríamos caindo em engano se simplesmente reputássemos suas ideias como reacionárias. É verdade que existe o intento em fazer os italianos valorizarem mais o árduo caminho das letras e do estudo da história de seu país. Afinal, é muito mais inconsistente acreditar em momentos de inspiração divina ou esperar que o espírito do tempo ofereça virtuosos versos, baseados na filosofia romântica, capazes de render a fama eterna ao seu autor. Se a

Itália não podia gerar “ainda” um nome que trouxesse a renovação (era 1816 e ele não havia iniciado a corresponder-se com Leopardi), não era porque faltavam grandes intelectos, mas porque havia uma lacuna que somente seria preenchida por um estudo das próprias raízes nacionais.

A Itália, ainda segundo Giordani, tinha sido capaz de produzir não só os melhores literatos, até hoje os mais imitados, como também foi quem herdou a imaginação e a mitologia grega e, sendo assim, a mais apta a aplicar efetivamente o estilo grego na escrita. Contudo, ele não queria dizer com isso que a inspiração era desnecessária para se produzir uma boa obra de arte, mas que ela seria facilmente alcançada com o estudo dos clássicos, daqueles autores que apontavam para a verdadeira beleza, seja ela de conteúdo ou de forma. Além disso, sendo italiano, seria inaceitável abandonar a mitologia de gregos e latinos e buscar fora dela a fonte de conhecimento. Do mais, como seria possível Staël dizer que os italianos eruditos do saber da antiguidade “vanno razzolando le ceneri per la speranza di qualche granel d’oro” (BELLORINI, 1943, p. 18) se a própria francesa era uma erudita e havia se aprofundado nos estudos da antiguidade, muito mais que uma pessoa de intelecto comum de sua época? Entre alguns exemplos desse trabalho de mineiro, Pietro Giordani dirá de Angelo Mai³⁴, um dos grandes que conseguiu cavar essa infundável mina e trazer à tona preciosas contribuições do antigo império: “Queste non furono pagliuzze, ma un tesoro. Chi riderà delle fatiche del Mai, e le giudicherà sterili?” (BELLORINI, 1943, p. 19)

Também é em homenagem ao filólogo lombardo que Leopardi escreverá, em 1820, o poema “*Ad Angelo Mai*”, exaltando quão importante para a Itália era esse trabalho cívico que se voltava para a redescoberta de textos da antiguidade, a fim de procurar indícios de virtude nos autores clássicos, em meio a uma sociedade que parecia ter perdido justamente essa conduta dos antigos. Nesse poema, escrito após a redescoberta feita por Mai dos livros da “*De re publica*”, de Cícero, Leopardi mantém a mesma opinião que possuía em 1816 sobre a primazia dos antigos em relação aos modernos no que diz respeito à busca pela glória e à exaltação do amor exclusivamente pátrio, virtudes incomparáveis em relação aos escritores românticos.

³⁴ “Avversò la latinomania imperversamente nelle scuole e accademie italiane (...) anzi sostenne la necessità di studiare i classici latini - e i greci, allora trascuratissimi in Italia - con rigore filologico” (TIMPANARO, 1965, p.113)

Ainda assim, em 1820 pode-se notar como sua poesia se torna mais filosófica e sentimental, após operar sua mudança do *Bello* ao *Vero*.

A segunda carta do grande epistolário de Giacomo Leopardi, datada de 6 de abril de 1816, é escrita à Angelo Mai. A terceira carta é escrita a Giuseppe Acerbi, então editor da Biblioteca Italiana. O mesmo lamento por notar a falta de interesse pela própria pátria, feito aqui por Giordani, pode ser lido também nos primeiros versos do poema de Leopardi. Já em 1845, alguns anos após a morte de Leopardi, quando procuravam reunir as cartas, Pietro Giordani, lutando contra quem gostaria de “soffocare la fama di Giacomo nostro”, ajudou Prospero Viani a organizar o epistolário, diversas vezes utilizado nesta pesquisa, e irá reproduzir a carta escrita por Angelo Mai, na qual lemos o trecho:

Ma veramente presso me non è alcuna lettera, poiché taluna scrittami a Milano, non l'ho conservata; e qui in Roma lo trattai personalmente, senza scritti: Ma fa ella ottimamente a onorare la memoria di questo glorioso italiano, da cui, se la sanità del corpo avesse corrisposto alla robustezza dell' ingegno, avremmo avuto ben più copiosi frutti di classica letteratura. (VIANI, 1860, p.13)

E, para ressaltar mais uma vez o quanto Leopardi foi prejudicado pelas políticas editoriais da época, citamos um trecho da carta seguinte deste epistolário, de Pietro Giordani, sobre os escritos enviados a Stella:

È vero che gli Stella avevano altre cose di Giacomo? E quali? Certo bisognerebbe pubblicare ogni minima cosa di quel rarissimo uomo. Io non ho veramente posposto il Tasso al Leopardi (come dicono): ella vedrà che ho notato le somiglianze e le differenze tra quei due grandi. Ma le matte o maligne interpretazioni non sono da curare. (GIORDANI, *apud* VIANI, 1860, p.13)

Ainda no poema Ad Angelo Mai, Leopardi escreveria “Muta sì, lunga etade?/ e perchè tanti Risorgimenti?”, versos que poderiam demonstrar certo conservadorismo de sua parte, quando lidos sem compreender qual era sua crítica ao presente. O fato

de se perguntar para que tantos *Risorgimenti* não quer dizer que ele era contra a unificação do país. Na verdade, estava perguntando se valeria o esforço para lutar por uma unificação que, por meio de tantas outras tradições, como a cultura e a literatura, já poderia ser encontrada. Bastava pensar na ancestralidade em comum, nos exemplos de pessoas que eram parentes distantes dos italianos de agora. Sendo assim, o “*secondo regno*”, o da literatura, no qual a Itália era imbatível, era mais importante que a substituição constante de realezas, principados e papados. É claro que aqui há também uma desilusão com a própria política, trata-se do ano de 1820, e talvez ele tenha percebido que era muito mais trabalhoso lutar sozinho. Mas, em 1818, o tom encontrado no *Discorso* e na canção *All'Italia* é bastante diferente:

Come cadesti o quando
 Da tanta altezza in così basso loco?
 Nessun pugna per te? non ti difende
 Nessun de' tuoi? L'armi, qua l'armi: io solo
 Combatterò, procomberò sol io.
 Dammi, o ciel, che sia foco
 Agl'italici petti il sangue mio.

Com essa canção e o *Discorso*, Leopardi expõe o que ele acredita ser necessário para seu país, ou seja, defender-se contra uma invasão estrangeira de ideologias. Muito provável que Acerbi, sendo financiado pelo governo austríaco, tenha logo notado esse tom que permeia os escritos de Leopardi, e, por isso, não publicará nenhuma das cartas enviadas a sua revista:³⁵

His first attempt, after a first one sent to the Biblioteca italiana on 7 May 1816 (mainly devoted to strictly literary questions), is a letter sent on 18 July 1816 to the same journal, intended as an answer to Staël's article and tellingly opened by a metaphor evoking the image of a duel. (CAMILLETTI, 2010, p.11)

³⁵ Essa primeira carta de 1º de maio de 1816 não pôde ser encontrada. A primeira carta à Giuseppe Acerbi, conforme consta no epistolário reunido por P. Viani, e utilizado nesta pesquisa, é de 17 de novembro de 1816, e não aparenta ter sido escrita para a publicação na *Biblioteca Italiana*.

Segundo a *Enciclopedia Treccani*, Antonio Stella também foi editor da *Biblioteca Italiana* nos primeiros meses de 1816, para a qual é escrita a *Lettera ai signori compilatori*. Após sua saída, dedica-se principalmente a *Lo Spettatore*, revista que publica o texto de Ludovico di Breme. Antonio Stella também visitou Recanati, em 1815, e reconheceu a precocidade dos estudos de Leopardi mas, mesmo após a troca de diversas cartas, em 1818, não publicará tanto o *Discorso* quanto o *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*.

Como nos mostram aqueles versos citados, é muito difícil ler as poesias de Leopardi retirando delas apenas alguns trechos, pois que o sentido geral não pode ser obtido a não ser pela sua leitura integral, uma vez que os *enjambements* não permitem significados que se fecham com um único verso. Ademais, junto dessa evocação das glórias de um passado próspero e de uma desilusão com o futuro italiano, nos chama a atenção a divisão dos períodos históricos que Leopardi fará na poesia *Ad Angelo Mai*, alargando um suposto *Rinascimento* que se iniciaria com Dante e só terminaria com outro grande autor do século XVIII, Vittorio Alfieri:

“Vittorio mio, questa per te non era
 Età né suolo. Altri anni ed altro seggio
 Convieni agli alti ingegni. Or di riposo
 Paghi viviamo, e scorti
 Da mediocrità: sceso il sapiente
 E salita è la turba a un sol confine,
 Che il mondo agguaglia. O scopritor famoso,
 Segui; risveglia i morti,
 Poi che dormono i vivi; arma le spente
 Lingue de' prischi eroi; tanto che in fine
 Questo secol di fango o vita agogni
 E sorga ad atti illustri, o si vergogni.”

Considerando os versos citados e analisando esse lamento na poesia de Leopardi, entendemos que, assim como ele pensa que tanto a Itália e como os tempos não foram gratos à Alfieri, isso vale também para si. Essa sensação se agrava ainda mais após perceber que seus escritos não agradavam um público que

simplesmente buscava novidade, sem nenhum vínculo com a tradição ou um projeto de resgate da história de seu país. Essa opinião é corroborada se considerarmos que essas composições, assim como o *Discorso*, foram escritas quase na mesma época.

No *Discorso*, Leopardi também exalta Alfieri como um dos últimos “antigos”, incompreendido e alheio ao pensamento comum de sua época. Alfieri, para Leopardi, é um homem de ação, com conduta mais próxima à dos clássicos. Essa incongruência entre um tempo no qual ações diretas de combate perderam a eficácia aliado à dificuldade de encontrar outros meios para agir é que gera o tipo de sentimento que aqui Leopardi tentou descrever, ainda mais quando se nota que suas únicas armas, sua pena e suas ideias, não possuem alcance ou eficácia suficiente. Fabio Camilletti irá dizer que o *Discorso* é também o reconhecimento de que as ações diretas deveriam ser trocadas por uma “sórdida batalha de livros”: “a young man’s search for glory must negotiate with the fact that a sordid battle of books has replaced the possibility of direct action that was once within reach.” (CAMILLETTI, 2010, p.15)

Cabe ainda mencionar que a canção *Ad Angelo Mai* foi escrita alguns dias depois da leitura de *Corinne* de madame de Staël e se nota nela a presença de um pensamento que opunha a filosofia clássica ao sentimentalismo moderno. Mas deixemos de lado a poesia para retornarmos ao texto de Pietro Giordani.

Após citar algumas obras italianas que poderiam ser enquadradas no panorama e em consonância com um “espírito europeu”, publicadas nos primeiros anos tanto do século XVIII quanto XIX, de autores como Marini e Gravina, Giordani irá mencionar a terrível sorte da poesia “moderna” em solo italiano: “Infelicissima fecondità che questi cantori ci nascano come le rani” (BELLORINI, 1943, p. 20)

A leitura desse trecho nos remete obrigatoriamente a Manuel Bandeira que, entre os maiores poetas brasileiros do século XX, também se referiu como sendo sapos os parnasianos³⁶ e as poéticas que se diziam modernas e inovadoras. Sem

³⁶ “O sapo-tanoeiro,/ Parnasiano aguado,/ Diz: - “Meu cancionero/ É bem martelado./ Vede como primo/ Em comer os hiatos!/ Que arte! E nunca rimo/ Os termos cognatos. (...) Clame a sapia/ Em críticas célicas: /Não há mais poesia, /Mas há artes poéticas...”. (O poema pode ser lido completo em: academia.org.br/academicos/manuel-bandeira/textos-escolhidos. Acessado em: 04/05/2022).

entrarmos em dados biográficos e diferenças históricas, certamente haveria entre Giordani e Bandeira algum ponto de semelhança, uma vez que ambos tiveram de conciliar um mundo clássico com a renovação que se propunha e que deveria ser feita. A educação e a instrução clássica no fazer poético parecem nortear o que seria a boa poesia para eles, a pensar principalmente na qualidade da simplicidade, “l’antica semplicità”, como diria madame de Staël em seu texto já citado.

No que diz respeito à literatura, e principalmente à poesia, é reduutivo e insensato analisarmos somente a técnica, pois acabaríamos deixando de lado todos os pormenores necessários para a produção poética, como a sensibilidade e a sutileza dos sentimentos. Poeta, este com P maiúsculo, para Pietro Giordani: “Ogni anima gentile dèe saper intendere e gustare e amare la buona poesia; ma chi non è poeta, chi non è vero poeta, *cui non sit publica vena* (...) per pietà si taccia.” (GIORDANI, *apud*: BELLORINI, 1943, p. 20)

Trata-se de uma referência dantesca, Na *Enciclopedia Treccani*, na seção “*Enciclopedia Dantesca*”, encontramos a menção ao verso latino citado por Giordani quando, na *Divina Commedia*, o poeta Estácio conversa com Virgílio. Supostamente, esse verso seria do poeta Giovenale, que lamenta o destino de “verdadeiros poetas”, como é o caso de Estácio, diversas vezes não reconhecidos e sem fama, se comparados a outros que a possuíam justamente por se encontrarem em melhor situação de riquezas ou nobreza. Menciona-se esse fato considerando também a questão sobre o “gênio” para os românticos, quando isso poderia ser visto como abundância de privilégios e não esforço ou trabalho. Lembremos que o que é atacado aqui por Giordani é a “soberba preguiça” e veremos que também é esse o argumento utilizado por Ludovico di Breme ao criticar seus conterrâneos.

“[...] e all'inizio quelle parole illustrano gli sforzi che compie per farsi applaudire il ricco inuzzolito della fama di poeta, sì che, quando le medesime espressioni sono riadoperate per Stazio, ben si comprende come G. voglia contrapporre alla ridicola smania del riccone in fregola di poesia la triste sorte di veri poeti come Stazio.
(Disponível em:

treccani.it/enciclopedia/giovenale_%28Enciclopedia-Dantesca%29/,
acessado em: 16/07/2022).

Posteriormente, no *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, esse será um dos tópicos abordados por Leopardi, ao expor quais seriam as características mais importantes para que um poeta venha a ser bem sucedido em sua arte. Leopardi sempre irá prezar mais pela sensibilidade à natureza que pelos momentos de inspiração divina, ou pela escolha de temas sublimes em comparação ao bom estilo. Segundo ele, os poetas deveriam retratar a realidade com uma certa distância de seus próprios sentimentos, valendo-se mais das sensações, o que era o contrário daquilo que apregoavam as novas poesias românticas. Os outros versos latinos que se seguem no discurso de Giordani nos exemplificam o grande conhecimento que ele possuía sobre a literatura clássica, sendo justa a alcunha, ao lado de Vincenzo Monti, de pai do neoclassicismo italiano, servindo igualmente para mostrar o embate entre bons e maus poetas, entre aqueles que conhecem o curso histórico da poesia e os novos poetas sapos.

Em seguida, Giordani irá questionar se a tradução de poemas e romances “*oltramontani*” realmente traria uma renovação para a cultura italiana: “Sarà veramente arricchita la nostra letteratura adottando ciò che le fantasie settentrionali crearono? (GIORDANI, *apud*: BELLORINI, 1943, p.27) Aqui está uma pergunta chave para compreendermos o desenvolvimento do *Discorso* de Leopardi. A fantasia ou a imaginação de um povo não podem estar contaminadas de elementos que se encontram em lugares distantes. Não haveria motivo, portanto, para que a Itália abandonasse os mitos gregos ou romanos em troca de fábulas e lendas que viessem de outros países europeus, e, muito menos de outros continentes, arriscando contaminar essa imaginação em troca de simples novidades. Madame de Staël havia falado sobre renovação, ao afirmar que a Itália estava débil de imaginação:

“Quando i letterati d’un paese si vedono cader tutti e sovente nella ripetizione delle stesse imagini, degli stessi concetti, de’ modi medesimi; segno è manifesto che le fantasie impoveriscono, le lettere

steriliscono, a rifornire non ci è migliore compenso che tradurre da poeti di altre nazioni.” (Staël, *apud*: BELLORINI, 1943, p. 4)

Então a busca incessante e insensata por novidade também será o contra-argumento tanto de Giordani quanto de Leopardi. A distinção a ser feita, primeiramente, é entre as artes e as ciências. O objetivo da primeira é o belo, da outra, o verdadeiro. O progresso nas ciências não possui limites, é infinito, e suas verdades estão se renovando a cada nova experiência, sendo assim, a novidade sempre terá seu lugar esperado. Já nas artes, uma vez encontrada a beleza e sabendo bem expressá-la, não haveria outro motivo para continuar nessa busca e o progresso, portanto, seria finito. Giordani ainda dirá que, se quisermos que tudo o que é novo seja também belo, rapidamente perderíamos a capacidade de *Sentir* e *Conhecer* o que realmente seria a verdadeira Beleza.

Essa última afirmação parece estar de acordo com algumas correntes filosóficas que surgiram na Alemanha alguns anos antes, como, por exemplo, em 1974, quando escreve Johann Gottlieb Fichte:

O espírito humano faz toda sorte de tentativas; tateando cegamente chega até o alvorecer, e só depois passa para o dia claro. No princípio, é guiado por sentimentos obscuros (cuja origem e efetividade cabe à doutrina-da-ciência demonstrar); e até agora não teríamos nenhum conceito claro e seríamos sempre o torrão de terra que se extraviou do chão, se não tivéssemos começado a *sentir* obscuramente aquilo que só mais tarde viemos a *conhecer* com clareza. [...] Com isso fica claro que o filósofo deve ser dotado do sentimento obscuro do que é correto, ou de gênio, em grau não menor do que porventura o poeta ou o artista; só que de outro modo. Este último precisa do senso da beleza, aquele do da verdade; e tal senso realmente existe. (FICHTE, 2014, p.65)

Agora, apenas para criarmos uma imagem literária desse Leopardi jovem, poderíamos pensá-lo como o próprio Fausto, mas sem todo o peso que essa personagem ganhou com as leituras românticas, que não enxergaram na obra de

Goethe a crítica à modernidade. Sua sabedoria, como um indivíduo que absorveu todo um conhecimento do mundo clássico, antigo, não encontra lugar em um mundo estranhamente novo aos seus olhos. Também para Leopardi, o romantismo havia corrompido o gosto popular de sua época, e as poesias clássicas, cheias de uma sabedoria antiga, não poderiam mais ensinar nada aos homens. Em 1818, quando escreveu seu *Discorso*, ele ainda acreditava em uma possível renovação literária. Quatro anos depois, como o Dr. Fausto, igualmente desiludido com o conhecimento, e sem encontrar algum impulso que lhe desse vida, impossibilitado de acreditar em prazeres mundanos que ao menos valessem o esforço a serem alcançados, escreve ao irmão sobre seu possível encontro com Mefistófeles:

Credi, Carlo mio caro, che io son fuori di me, non già per la meraviglia, ché quando anche io vedessi il Demonio non mi meraviglierei: e delle gran cose che io vedo, non provo il menomo piacere, perché conosco che sono meravigliose, ma non lo sento e t'accerto che la moltitudine e la grandezza loro m'è venuta a noia dopo il primo giorno. E perciò s'io ti dico d'aver quase perduto la conoscenza di me stesso, non pensare né alla meraviglia, né al piacere, né alla speranza, né a veruna cosa lieta. (...) In verità io non ho compagnia nessuna: ho perduto me stesso, e gli altri che mi circondano non potranno farmi compagnia in eterno. (...) Ho bisogno d'amore, amore, amore, fuoco, entusiasmo, vita: il mondo non mi par fatto per me (...) Le donne romane alte e basse fanno propriamente stomaco; gli uomini fanno rabbia e misericordia. (Al fratello Carlo, il 5 novembre 1822, VIANI, 1860, p.179-180)

Percebemos também que essas indagações - *beleza e verdade, sentir e saber* - começam quando Leopardi era ainda jovem, e permanecem por quase toda sua produção intelectual, como notamos em diversas passagens do *Zibaldone*. Liga-se a isso a questão do poeta e do filósofo, ambas fecundíssimas em Leopardi.

Assim, se madame de Staël aponta para uma suposta europeização que estava faltando na Itália e se tanto Pietro Giordani quanto Leopardi estavam bastante alinhados com esse tipo de pensamento que encontramos em grandes autores da Alemanha - expoentes da modernidade -, então a escritora francesa

estava equivocada em dizer que a Itália deveria mudar suas influências para reavivar sua literatura. O que passamos a perceber é que o século XIX italiano, do ponto de vista cultural, fica um tanto apagado se comparado aos outros países europeus, e, talvez isso não tenha outro motivo a não ser questões editoriais e políticas. Outro fato é que autores como o jovem Leopardi, assim como Fichte, tiveram pouco reconhecimento em suas vidas, e ambos foram igualmente injustiçados por questões editoriais, já que Schiller também não publicou o texto de Fichte *Sobre o Espírito e a Letra na Filosofia*, na célebre revista alemã *Die Horen*. Essa menção aos intelectuais alemães não é fortuita, segundo Ezio Raimondi, estudioso de Leopardi e dos diversos romantismos europeus, o *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* soa exatamente como um texto chave para compreender a passagem do mundo clássico ao moderno:

E chi lo rilegga oggi con il senso critico di una memoria europea vi riconosce subito, sotto la patina letteraria di un eloquente e già singolare fervore neoclassico, la stessa diagnosi sulla «perdita della natura» che era stata enunciata da Schiller, un ventennio prima, nelle sue memorabili riflessioni estetiche e antropologiche *Sulla poesia ingenua e sentimentale*. (RAIMONDI, 1997, p.72)

Então por que este *Discorso* é tão pouco mencionado quando estudamos sobre o romantismo europeu? Também Giordani parece, de alguma forma, não ter encontrado a compreensão de seus coetâneos, considerado como classicista, que vive de cinzas e glórias passadas, como alguém que possuía um discurso ultrapassado. Timpanaro também aponta para certo pessimismo notado em Giordani, contrário ao iluminismo progressista da época³⁷. Esse pessimismo não é somente indício de romantismo, mas também de crítica à modernidade, contra velhos modelos também sociais e políticos: uma crítica que se dirigia também à Igreja e aos males do mundo que pareciam aumentar mesmo com os avanços científicos. No que diz respeito a sua posição de reformista ou revolucionário, em uma sua carta dirá: “Se vorranno mettere una pietra sulla terra che coprirà queste

³⁷ “Qua e là anche negli scritti del Giordani risuonano accenti di pessimismo certe volte si direbbe di leopardiano. (...) Compagno nel Giordani non solo espressioni di malinconia, ma anche accenni di teorizzazioni pessimistiche. Ancor più chiaramente “pre-leopardiano” sarebbe il passo sulla natura nemica dell’uomo.” (TIMPANARO, 1965, p.97)

povere ossa, raccomanderò che vi si scrivano queste sole parole: “*Non fu conosciuto Pietro Giordani.*” (GIORDANI, *apud* TIMPANARO, 1965, p.68)

Como vimos, um dos argumentos utilizados por Staël para incitar a Itália a traduzir a literatura de outros países seria a adequação a uma suposta “europeização” da cultura. No entanto, nota-se que a Itália, ao contrário do que se disse por muito tempo, estava igualmente empenhada em desenvolver uma filosofia própria de sua época e atenta às suas questões nacionais, a qual estivesse em consonância com o espírito do tempo. Essa filosofia, que em grande parte trará o tema das semelhanças entre o filósofo e o artista (ou o poeta, propriamente), e que centraliza as diferenças entre o saber racional e aquele subjetivo, é o que viria a ser desenvolvido, posteriormente, nos estudos estéticos do século XIX. Leopardi, nesse caso, desde essa tentativa de se inserir no debate, até o restante de sua vida, não fica nenhum um pouco atrás dos grandes pensadores alemães das artes, como Schiller, Fichte e Schelling.

“Uno dei compiti che oggi si pongono agli storici della cultura italiana dell’Ottocento è uno studio più approfondito della corrente classicista: non per rivalutare il classicismo in quanto tale, che è definitivamente morto, ma per individuare meglio i motivi progressisti che vi erano in quel movimento , e che si contrapponevano ad alcuni aspetti retrivi del romanticismo: per capire sempre più a fondo come da un’educazione classicista non mai rinnegata sostanzialmente, sia venuto su un uomo più grande e più moderno di tutti i romantici, Giacomo Leopardi.” (TIMPANARO, 1965, p.132)

No século XX, em quesito de estudos estéticos, o veredicto de Benedetto Croce permanecerá unânime por um bom tempo, e em sua *Estética*, amparada principalmente pelo pensamento de Hegel, encontra-se um estudo sobre a imaginação. Apesar da crítica que Croce faz a Leopardi de não possuir um sistema filosófico, e, por isso, não ser propriamente filósofo, é justamente o poeta recanatense quem irá puxar esse fio da tradição italiana - especificamente vichiana - e que é depois também utilizada por Croce.

Outra passagem do artigo de Pietro Giordani publicado na *Biblioteca Italiana* nos chama a atenção por sua semelhança com escritos da primeira fase de Leopardi:

Gli artisti del disegno delirarono nel secolo decimosettimo, cercando nelle pitture, nelle statue, negli edifizii le più stravaganti novità; e uscirono affatto della bellezza e della convenienza; dove l'età nostra molto saviamente è ritornata. Ma l'arte di scrivere, che nel Seicento fu da moltissimi difformata per la stessa follia di novità, ha veramente mutato nel secol nostro, ma forse in peggio; in quanto che si è allontanata non pur dall'antico, ma dal nazionale. (GIORDANI apud BELLORINI, 1943, p.22)

Na primeira página do Zibaldone encontra-se uma crítica feita à literatura produzida no século XVII. Para além disso, Leopardi também discorrerá sobre a feiura no *Discorso* e cabe notarmos como ele se utiliza exatamente da mesma palavra que Giordani - a inconveniência: “la brutezza assoluta non è altro che *sconvenienza*” (LEOPARDI apud COPIOLI, 2013, ent. 267). Junto com a “*follia di novità*” dos românticos, aparece nesse trecho outro ponto crucial da crítica feita aos românticos no *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, ou seja, o distanciamento da tradição nacional dos poetas italianos que se diziam românticos. Ainda Timpanaro dirá sobre Leopardi e Giordani: “Giordani e Leopardi, i quali non fecero mai questione di poesia pura, ma combatterono l'ideologia romantica in nome di un'altra ideologia” (TIMPANARO, 1965, p.14)

Em diversos estudos sobre o período romântico, seja na Europa ou mesmo nas Américas, nota-se que a discussão sobre a produção de uma arte que trouxesse os elementos autênticos de cada país é extremamente relevante para os artistas e constitui o objetivo principal do pensamento romântico. Disso entendemos como que a estética nunca se desvincula de questões políticas, uma vez que essa mesma arte, produzida dentro e consciente de um determinado contexto social, além de visar se desvincular de velhos moldes artísticos, estava, na verdade, contribuindo para a emancipação das correntes estrangeiras, e, conseqüentemente, fortalecendo a união e a identidade do país. Nesse contexto italiano, já havia algum tempo se

pensava sobre os prejuízos que a dominação napoleônica trouxera. Liga-se a isso, no caso do norte da Itália e da revista *Biblioteca Italiana*, uma tentativa também de restituir o poder do império austríaco, principalmente nos meios intelectuais e nas camadas mais altas da sociedade italiana. A defesa desses “italianos”, como Leopardi e Giordani é, portanto, a defesa de um “verdadeiro romantismo”, um genuíno movimento que estivesse livre de qualquer influência estrangeira. Além disso, esse tipo de projeto não buscava a renovação artística apenas, mas de todo o imaginário de um povo e tinha como intuito estabelecer um ponto de referência, em um passado que outrora fora próspero, grandioso, com exemplos de homens virtuosos, que pudessem servir como guias para as lutas libertárias que estavam por vir:

O bisogna cessare affatto d'essere italiani, dimenticare la nostra lingua, la nostra istoria, mutare il nostro clima, e la nostra fantasia: o, ritenendo queste cose, conviene che la poesia e la letteratura si mantenga italiana: ma non può mantenersi tale frammischiandovi quelle idee settentrionali, che per nulla si possono confare alle nostre. Questa mescolanza di cose insociabili produrrebbe (come già troppo produce) componimenti simili a' centauri, che l'antichità favolo generati dalle nuvole. (GIORDANI *apud* BELLORINI, 1943, p.23)

Giordani terminará sua réplica afirmando que certamente não seria danoso aos italianos se interessarem pela literatura de seus países vizinhos, mas que essa curiosidade era muito diferente de querer imitá-los. A metáfora utilizada por ele nesse texto-resposta é bastante clara: abandonar a mitologia grega e as fábulas latinas em troca simplesmente de novidade, que seria encontrada na literatura dos países setentrionais, seria o correspondente a viajar para o Japão, ou para a China, admirar as maneiras tão singulares de se vestir e se portar de seus habitantes, e, após a viagem, querer retornar à Itália e se vestir e se portar da mesma forma que os orientais. Realmente, o que é novo, à primeira vista, irá nos chamar a atenção, mas não é tão simples assim trocar os hábitos e costumes que estão arraigados em nossa índole, o que seria de extrema inconveniência. No entanto, não é questão de novidade ou renovação, mas sim da “preguiça soberba” dos italianos, que deixaram

de estudar e conhecer esse passado tão rico de sua pátria. A consequência disso seria um número cada vez maior de autodenominados poetas, produtores de uma poesia extremamente pobre. À vista dos estrangeiros, é natural que não reconheçam essa tradição, uma vez que seus próprios herdeiros deixaram de conhecer seus patronos. Esse é o caso de Dante, que no século XIX era lembrado apenas por poucos autores:

E della letteratura settentrionale, oltre le ragioni abbiamo pur anche avviso dalla speranza, che, innestata contro natura alle nostre lettere, ne ha fatto scomparire quel pochissimo che vi rimaneva d'italiano (...) E bello è che questi appassionati di Milton, o di Klopstok, non conoscano poi Dante, e non conosciuto lo disprezzano: cosa da far molto ridere e gl'inglesi e i tedeschi (GIORDANI *apud* BELLORINI, 1943, p.23)

É sutil aqui a ironia de Giordani, sugerindo que nem mesmo os ingleses e os alemães enxergavam o quanto Milton e Klopstok deviam a Dante. Sabemos como o prestígio de um determinado autor é alterado conforme o gosto comum de cada século, mas Leopardi também possuía a consciência, sendo italiano, do tributo necessário a Dante independentemente de se estar na Itália ou não. Escreverá em 1817 Carlo Giuseppe Londonio, no artigo *Cenni critici sulla poesia romantica*, texto que também se insere nessa *querelle*:

Una nuova dottrina letteraria, che tende a rovesciare il sistema finora seguito in Italia, e consacrato dall'esempio e dalla gloria dei nostri più insigni poeti; una dottrina che sollecita la nostra approvazione cogli speciosi titoli di una più fedele imitazione della natura, e d'una stretta consonanza colle nostre opinioni e coi nostri costumi, merita senza dubbio di essere accuratamente esaminata, onde abbracciarla se buona, o proscriverla se fallace. Trattasi di decidere se all'esempio degli antichi classici debba preferirsi quello di Milton, di Klopstock, di Shakespeare, di Calderon, di Schiller, ecc. e all'autorità di Aristotele, di Longino e d'Orazio quella del signor Schlegel, di Lessing di madama De Staël. Nella soluzione d'un tal quesito, ben lontano dal

volermi appoggiare all'autorità dei classici e delle loro poetiche, io ricorrerò piuttosto talvolta all'esempio e all'opinione di quegli scrittori stranieri, a cui, per procacciare maggior riverenza al nuovo sistema, si attribuisce oggidì con esclusiva predilezione il nome di romantici.

(LONDONIO *apud* BELLORINI, 1943, p. 213)

Veremos adiante como no *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* Leopardi desenvolve sua crítica citando exatamente os autores mencionados nesse trecho e contra a ideia desse outro romântico italiano, demonstrando que eram esses os autores que mais estavam em voga naquele período, mesmo na Itália, e isso devido simplesmente a escolhas editoriais. Contudo, assim como nos dias de hoje, muito se falava e pouco se lia sobre esses poetas, sendo sua fama quase artificial, sem um juízo moderado ou cuidadosamente ponderado pelos italianos. Não há dúvidas sobre a excelência desses poetas como Milton, Schiller e Klopstock, mas critica-se a menção aos seus nomes ou a adesão às suas ideias apenas para inserir-se na discussão de modo triunfante e pomposo.

Junto dos escritos inéditos de Leopardi que vieram a público em 1906 encontramos o *Argomento di una canzone sullo stato presente dell'Italia*, provavelmente escrito nos mesmos anos de produção do *Discorso* e da canção *All'Italia*, ambos de 1818, e no qual se nota o mesmo tom bélico, de combate, como se o poeta sentisse a necessidade de defender e aumentar a fama do grande patrono de sua língua e literatura:

“Dimmi, gran padre, dimmi la fiamma che t'accese è spenta? Saran vane le tue fatiche per crearci un idioma e una letteratura? Non sorgerà più la gloria d'italia? Non ci sarà più un uomo simile a te? Io finch'avrò lena e voce in petto griderò sempre: Svegliati italia ec. ec. – Che per se stessa inerme, tuttora armata è per lo suo tiranno.”

Leopardi escreverá ainda diversas canções para homenagear Dante. Nota-se nesse trecho, além disso, a concepção de um princípio que já observamos sobre o verdadeiro romantismo: mais que seguir tópicos específicos e consagrados, de imitar parcial ou completamente um determinado autor em voga, trata-se principalmente da manifestação de um nacionalismo e da tentativa de criação de uma identidade cultural que tivesse algum ponto em comum, de fácil acesso e indubitavelmente

louvável por todos. É natural também que, para a criação dessa identidade, a língua, tanto falada quanto escrita, torne-se um fator decisivo, assim como a compreensão mútua entre as diversas classes que compõem aquela sociedade que procurava se estabelecer como nação. Lembremos também do trecho já citado no qual Giordani sugere a Leopardi as qualidades do autor italiano por excelência, o qual uniria o estilo grego com a língua dos poetas do *Trecento*.

Para concluir, nesse artigo de Giordani, existem cinco fatores a serem mencionados e estudados, por estarem presentes também na primeira carta e no *Discorso* de Leopardi: a tradução de obras inglesas ou alemãs, expoentes do pensamento Romântico na Europa; a “novidade” ou o elemento inovador na literatura de cada país; a referência à “simplicidade” como qualidade principalmente dos estilos dos antigos e moderadora das afetações e extravagâncias dos românticos; um suposto lamento pelo futuro do país, que parecia carecer de estímulo; e, por último, a questão da verdadeira poesia, ligando-se ao caráter de uma poesia nacional, constituída por um imaginário autenticamente italiano.

Na *Lettera ai signori compilatori della Biblioteca Italiana* veremos que o exemplo dado por Leopardi também é o de Dante, utilizado como um instrumento literário que pudesse conciliar o desentendimento entre os italianos, unindo-os e fortalecendo o pensamento patriótico. Tanto Giordani como Leopardi percebem o pouco conhecimento que se tinha de Dante por parte dos europeus, e, além disso, por meio de suas reflexões, entende-se desde já uma suposta marginalização intelectual que a Itália sofria havia algum tempo, e que perdura até os dias de hoje.

1.3. Preconceitos literários e poética romântica

Os dois textos de maior relevo de Ludovico di Breme são os que se inserem na “*querelle*” entre clássicos e românticos na Itália, ambos publicados no periódico “*Lo Spettatore*”. Neles, o autor defende a posição romântica e a tradição italiana, mas sem aquele destaque que notamos no texto de Pietro Giordani, que retorna para um período anterior à idade média, adentrando na era clássica e elogiando também o trabalho de filólogos e autores gregos. Ludovico di Breme não acredita que Madame de Staël tenha ferido o orgulho dos italianos quando ela apontou para

a renovação literária que deveria vir por meio da tradução de obras dos países setentrionais. Ironicamente, alguns anos depois, o *Spettatore* viria a ser o jornal que mais criticaria Madame de Staël, pois os integrantes do conselho editorial adotariam uma postura totalmente libertária, contrária às ideias românticas estrangeiras.³⁸

Iremos brevemente assinalar alguns pontos desse primeiro texto de Ludovico di Breme, intitulado *Intorno all'ingiustizia di alcuni giudizi letterari italiani*, de junho de 1816, apenas no intento de seguir uma ordem cronológica das publicações desses quatro autores que participaram da *querelle*, ou seja, Madame de Staël, Pietro Giordani, o próprio Ludovico di Breme e Giacomo Leopardi. Leva-se em consideração, no entanto, que poderiam ser destacados outros pontos para guiar nossa análise e também outros personagens influentes do período.

Esses quatro personagens foram escolhidos porque, de alguma forma, são emblemáticos para compreender o período de transição entre as duas correntes de pensamento na Itália, principalmente quando existem peculiaridades em cada uma delas, e nas quais os contornos não são bem delineados. Sabemos também que Ludovico di Breme defende Madame de Staël em particular, mas que critica um posicionamento adotado pelos franceses em geral. A crítica de Ludovico di Breme demonstra se atentar mais para algumas atitudes negativas e hábitos prejudiciais ao avanço cultural dos italianos, como o orgulho, a preguiça e a falta de modos e bons argumentos de alguns jornalistas que desqualificaram o artigo de Madame de Staël de modo desrespeitoso. É curioso também como em uma nota ele indaga sobre uma melhor definição do romantismo e como entende que a França não poderia julgar o caso italiano, uma vez que os contextos eram bastante diferentes. Ele também reconhece que uma Poética Romântica poderia ser desenvolvida especialmente na Itália e que lá encontraria mais meios do que em qualquer outro lugar para tal empreitada. Ademais, veremos o contraste entre suas ideias e as de Leopardi, e como o jovem poeta se encontra sempre defensor de uma tradição que abarca também os autores gregos.

Ludovico di Breme era homem de riquezas e grande cultura e reunia em torno de si os principais personagens do início do movimento romântico na Itália. Fabio

³⁸ “Lo stesso Borsieri in un dialogo che imagina tra un francese e l'Estensore dello *Spettatore*, giornale che fu poi dei più crudamente avversi alla Staël [...] sotto colore di difendere l'oltraggiata patria, alla *Biblioteca Italiana* che aveva accolti gli scritti della baronessa.” (MUONI, 1902, p.5)

Camilletti em *Classicism and Romanticism in Italian Literature*, citando o diário de Stendhal, no período de 1816, quando visitou a Itália, escreve que o “box” de Di Breme, “*passionate devotee of Madame de Staël*” e “*man of great education and intelligence*”, no teatro “*La Scala*”, contava com a presença de Silvio Pellico, Pietro Borsieri, Federico Confalonieri, o filósofo Ermes Visconti, Grisostomo Berchet e Vincenzo Monti, “*the greatest of all poets now alive*”.³⁹

Curioso notar que nesse círculo de homens cultos e letrados que frequentavam o *Teatro alla Scala* em Milão não estava presente Pietro Giordani, que junto de Vincenzo Monti inaugurou o periódico “*Biblioteca Italiana*”. Os outros autores aqui citados foram responsáveis por publicarem um outro periódico, intitulado “*Il Conciliatore*”. Tanto Monti como Giordani são considerados os maiores defensores do neoclassicismo italiano, e, a partir de indícios como esse, nos indagamos por quais motivos Giordani é visto como retrógrado, se comparado aos outros autores da época, e porque é digna sua contestação em dizer “*Non fu conosciuto Pietro Giordani.*”

O artigo, conforme consta no livro de Egidio Bellorini, tem como epígrafe as palavras do canto XII do *Purgatório*, verso setenta:

Or superbite, e via col viso altero,
figliuoli d’Eva, e non chinate il volto
sì che veggiate il vostro mal sentero!

Esse canto, que também irá tratar da *superbia*, é conhecido por relatar as diversas formas de orgulho presentes na História. Muito provável que Ludovico di

³⁹ “I am a daily visitor to signor di Breme’s box at la Scala. The company there assembled consists entirely of men of letters ... Signor di Breme is a man of great education and intelligence, well acquainted with the ways of society. He is a passionate devotee of Madame de Staël, and a great patron of literature ... I rarely fail to make an appearance, evening by evening, in his box ... Here, quite frequently, I meet Monti, the greatest of all poets now alive ... Silvio Pellico, a man of sound sense and solid education, perhaps may scarcely hope to rival Monti in the power and luxuriance of his style ... Signor Pellico is extremely young still ... When I am together with signor di Breme in his box, a frequent visitor is signor Borsieri, a man of Gallic intelligence, vivacious as quicksilver and sparkling with audacity. There is also il marchese Ermes Visconti, whose notions appear sensible, sound and even tolerably precise, notwithstanding his profound admiration for Kant ... Signor Confalonieri, a man of staunch courage and a true patriot, is a regular visitor ... There is also signor Grisostomo Berchet, who has taken a certain number of poems by Bürger and published them in an excellent Italian translation ... I know of nothing in all Paris which compares with this box, where, every evening of the week, the host will receive some fifteen or twenty visitors, each in his own field a distinguished man; and when the conversation flags, there is always the music.” (CAMILLETTI, 2012, p.4)

Breme estivesse diretamente replicando o texto de Pietro Giordani, o qual, como vimos, também aponta para a “*superba ignavia*”. O autor milanês, no entanto, ao citar esses versos fará a seguinte adaptação:

Or superbite, e via col viso altero,
ITALE GENTI!, e non chinate il volto
sì che veggiate il vostro mal sentero!

Antes de começar propriamente sua crítica, Di Breme se dirige a Dante como o pai da literatura italiana, mas com um tom ligeiramente diferente de Giordani ou Leopardi. Ele irá concordar que a Itália caiu em sono profundo, conforme atestado por madame de Staël, e que agora sua pátria vivia apenas das “*vanne immagini delle andate gloria*”:

Lo scritto, che si adorna in fronte dell'onorando e caro nome Vostro, liberamente ragiona contro quella specie di volgare e pernicioso entusiasmo delle patrie lettere, che in luogo di rendersi, con luminose opere contemporanee, esemplare alle vicine nazioni, e memorabile alla futura nostra, usa sfogarsi in ciance biliose, e fa pompa di antichi fasti, e di tutto si soccorre, e perfino di caluniose imputazioni, onde sfregiare, se possibil fosse, nella nostra terra i nomi più illustri di tutta Europa. Inutile invidia! (DI BREME *apud* BELLORINI, 1943, p. 25)

Referindo-se aos versos dantescos citados, diz que os italianos são orgulhosos, mas que não deveriam se sentir ofendidos pelo que escreveu “uma pena muito célebre da Europa”. Segundo ele, Madame de Staël certamente defende que os italianos deveriam conhecer a literatura de seus países vizinhos, mas é falso o entendimento de que ela pediu para que essas letras fossem imitadas ou copiadas. Além disso, “*pericolosa, funesta*” é a tradução que se tem feito dos modos, das formas de se relacionar, dos “livrinhos” estrangeiros, que corrompem os “sentidos” e adulteram a “índole italiana”, o que é completamente diferente da tradução que deveria ser feita da boa literatura produzida fora da Itália, essa sim, renovadora dos pensamentos e das letras. Continua dizendo que são, no mínimo, suspeitos aqueles que gritam “*Italia, Italia*”, fazendo isso apenas como um modo de atrair para si a

atenção, para que creiam seus concidadãos serem esses os verdadeiros patriotas. A crítica de Ludovico di Breme é principalmente “*contro il malcostume di certi giornalisti letterari d’Italia*” e contra a má vontade. Ele não duvida que a Itália ainda seja capaz de produzir grandes feitos literários e científicos, mas, da mesma forma que Pietro Giordani, está evidenciando aqui uma suposta falta de vontade dos italianos em se atualizarem com as novas correntes de pensamento - não é a índole dos italianos que está sendo colocada em cheque, mas o seu amor-próprio:

ci si chiede conto della direzione utile od inutile o perniciosa che per noi si è data nelle diverse età alla cultura e alla disciplina delle menti nostre. Inerti siam noi, molli nel culto del vero e del sublime; svogliata è attualmente l’anima italiana; il tormentoso amor proprio soltanto è desto più che mai. Perciò invece di drizzare ad alte mire le nostre intenzioni, più comodo ci sembra di magnificare le frivolezze intorno a cui spendiamo la vita nostra letteraria. (DI BREME *apud* BELLORINI, 1943, p. 31)

A diferença, no entanto, parece residir no fato que Pietro Giordani aponta para a preguiça italiana em estudar e conhecer a tradição, propondo um retorno tanto à moral da antiguidade, quanto ao estilo dos autores clássicos, enquanto que Ludovico di Breme sugere existir uma preguiça em querer se renovar, em conhecer o que se está sendo feito fora da Itália, mirando para a nova corrente de pensamento, que apontava para a modernidade. Veremos no *Discorso* como Leopardi irá tratar dessa diferença, entre um olhar distanciado geograficamente, quando os românticos sugerem a adoção de elementos das mitologias nórdicas em suas poesias, e um olhar distanciado no tempo, quando criticam o mesmo retorno à mitologia grega, defendida por Leopardi e os neoclassicistas italianos. É curioso também este trecho do crítico milanês, o qual poderíamos acreditar ter sido escrito justamente para Leopardi, caso esse artigo fosse posterior ao *Zibaldone*:

“Quanti studiosi uomini passano i giorni, i mesi, gli anni nel compilar zibaldoni di frasi e di modi per ogni occorrenza avvenire! spendono essi la più verde gioventù nello ammonticchiare nomi, date, autorità;

alla perfine si vuol pur pure sfoggiarli questi ammassi erculei, ed è allora che si fanno libri.” (DI BREME *apud* BELLORINI, 1943, p. 32)

Ludovico di Breme também aponta para a soberba dos italianos, que querem ensinar “*tutto a tutti*”. De modo orgulhoso, segundo ele, desprezam os países que deram continuidade aos estudos e descobertas dos próprios mestres italianos. Sendo assim, a fama italiana parece estar maculada entre as nações europeias justamente por causa da opinião de certos jornalistas que insistem em se glorificar sempre com um retorno ao passado, esquecendo-se que os outros países também lhe poderiam ensinar e criticar seus hábitos nocivos. Além disso, continua, não há como manter-se sempre à frente nas ciências e nas letras em todos os períodos da história, e se há alguma injustiça feita pela História em reconhecer as virtudes italianas de outrora, então essa injustiça deveria ser apontada sem a vaidade como agora o fazem, ou não encontrariam espaço nem compreensão, acabando por afastar ainda mais aqueles que poderiam defender a tradição italiana. Ademais, Ludovico di Breme simula o que poderiam dizer dos italianos, citando diversas ocasiões em que seus próprios concidadãos não só desprezaram seus conterrâneos como também lhe fizeram mais árdua a vida, quase que querendo dizer que “ninguém é profeta na sua própria terra”:

Voi italiani reclamate oggidì anche il vanto di essere sempre stati i più giusti dispensatori di gloria e di corone; noi vel crediamo. È vero che cacciaste Dante in esilio; che fu a Petrarca dura matrigna la patria; che Ariosto fu ridotto a vivere di pochi baiocchi; che i pedanti nella morale e nelle lettere, trassero l’adorabile Tasso alla disperazione. È vero che Galileo e Machiavelli furono sospesi alle carrucole; arsi Marc’Antonio de Dominis, Aonio Paleario, Arnaldo da Brescia, ecc. (DI BREME *apud* BELLORINI, 1943, p.38)

Para além da crítica aos franceses, o trecho a seguir é bastante emblemático para compreender o contraste entre Leopardi e Ludovico di Breme, sendo um tópico brevemente mencionado pelo literato milanês nesse primeiro artigo, mas que será aprofundado no *Discorso* de 1818 de Leopardi:

I francesi pretendono che i Greci abbiano ad essere rispetto a noi, e per tutti li secoli avvenire, ciò che veramente non furono mai, neppure a se stessi, cioè precettori in luogo della immediata natura. Pretendono che l'arte di assalire gli ingegni ed i cuori da tutte le facoltà intellettuali, immaginose e sensitive, non sia più concesso alle forze umane, e che debbano in iscambio stare contenti gli uomini odierni e futuri a ricopiare i greci e i latini. (DI BREME *apud* BELLORINI, 1943, p.41-42)

Ora, um dos motes principais da poética de Leopardi nesse momento, e que permanecerá em boa parte de sua obra mais madura, é a impossibilidade de se retornar àquela pureza de conduta e sentimentos conferida aos poetas gregos. Na verdade, Leopardi também acredita que a imaginação e a sensibilidade vinham minguando no homem moderno, mas não de forma definitiva, como se não pudessem mais serem alcançadas. Um dos motivos para a diminuição dessas faculdades era justamente a literatura da moda que vinha se fazendo, que ansiava ser uma literatura mais filosófica, reflexiva, e, no caso da poesia, uma literatura de imagens rápidas, que não permitia grandes voos da imaginação.

Ludovico di Breme também dirá que os franceses se consideram “*insuperabili maestri*” da cena trágica e cômica, entendedores do panorama literário de seus vizinhos mais que os próprios habitantes desses países, e, conseqüentemente, que poderiam ser os guias e estabelecer as regras a serem seguidas pelos literatos estrangeiros. No entanto, nem mesmo em sua “idade de ouro” os franceses possuíam algum poema épico, lírico ou dramático do qual pudessem se orgulhar. Menciona também que a maestria deles consiste apenas em copiar muito bem os velhos moldes clássicos já preestabelecidos.

Como vimos anteriormente neste estudo, isso está de acordo com o que madame de Staël afirma sobre a dureza da poesia francesa, bem como com Leopardi que se refere à pobreza de rimas dessa poesia e à dificuldade de se obter boas traduções poéticas em língua francesa. Acima de tudo, os franceses também seriam presunçosos em se dizerem guias, quando é um fato que eles não possuíam grandes nomes pertencentes ao cânone literário da poesia naquele momento como

será depois o caso de Mallarmé, Baudelaire, Musset, Rimbaud, todos poetas de um período posterior ao de Leopardi e à escrita daquele artigo, poetas de uma época que já havia absorvido e maturado a discussão que se iniciara com os escritos de madame de Staël. Talvez seja essa mesma falta de uma âncora na tradição lírica o motivo que facilitou o surgimento naquele país de um novo tipo de gênero literário, representado pelo romance de Stendhal, Flaubert e Victor Hugo, que passaria a ditar uma literatura mais condizente com a velocidade e a imaginação da época, obtendo grande êxito também em outros países por ser um gênero bastante adaptável. Ademais, em uma longa nota explicativa, Ludovico di Breme é bastante coerente quando afirma:

Che la romantica sia per sé un solenne genere di letteratura, non è più da porsi in dubbio; resta da desiderarsi tuttavia una più completa e meglio definita poetica di esso genere. Io credo che questa sia opera da tentarsi con maggior successo in Italia che altrove, come lo farò ben tosto sentire. Intanto cade qui in acconcio di riconoscere siccome il Gravina non dubitò di rivendicare le qualità epica ed eroica al genere romantico. (DI BREME *apud* BELLORINI, 1943, p.41)

É evidente que diversos autores românticos se aventuraram na tentativa de escrever textos épicos, mas o tempo provou que esse gênero não soava mais natural aos ouvidos da época. Daí o tom elevado de algumas composições românticas, que procuravam deixar algum tipo de resquício de heroísmo, conscientes de que os líricos deviam pagar tributo aos autores épicos. Nesse caso, surge mais uma vez a dificuldade de se abandonar a tradição quando há o desejo de construir algo novo, que estivesse desvinculado do mundo clássico. E isso é ainda mais forte no caso da Itália. Por esse mesmo motivo Leopardi, Giordani e também Ludovico di Breme tecem elogios à *Gravina*, Alfieri e Parini, apontam para autores que poderiam indicar os avanços alcançados pela Itália no panorama literário europeu. Da mesma forma, aquele tipo de pessimismo presente já em Giordani, e depois encontrado em Leopardi, não é mais que uma consequência natural do titanismo de Alfieri. Madame de Staël, quando tece sua crítica, parece se basear em outros autores do *Settecento* italiano; no entanto, se os autores aqui citados fossem

considerados também pela intelectual estrangeira, poderiam já mostrar uma determinada renovação que havia se iniciado na Itália, não tanto no romance com as devidas formas com as quais apareceu, mas certamente no drama e na poesia.

Para Di Breme, se as definições sobre a poesia romântica ainda não estavam bem estabelecidas, então aquilo que chamavam de romantismo poderia ser encontrado também em poetas de outras épocas, principalmente na Itália (e sobre esse aspecto Ludovico faz questão de não se contrariar, de estabelecer os limites entre tradição propriamente italiana e tradição clássica). Ele citará diversos estudiosos aristotélicos e autores anteriores ao *Trecento*, mas que não eram os verdadeiros patronos de sua literatura:

Noi, torno a dire, non figli né dei Barlaamo, del (...) ma dell'Alighieri, per Dio! dell'unico, incomparabile, eterno Alighieri e del sublime trovator Petrarca, Tirteo insieme dell' Italia italiana e non latina, e di Ariosto lussureggiante romantico, e dell' infelice e nobilissimo Torquato, altrettanto originale e moderno nel colorito e nell'argomento, quanto ligio al rito epico e al sistema scolastico nella struttura della magnifica sua epopea." (DI BREME, apud: BELLORINI, 1943, p.43)

Veremos que o *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* não é exatamente uma Poética, mas Leopardi parece ter seguido o “conselho” de Ludovico di Breme, quando, por exemplo, expõe que o modo romântico de se fazer poesia não se baseava tanto nos objetos a serem imitados (pois estes seriam únicos de cada país), mas muito mais no modo como tratá-los. Assim como Ludovico di Breme, Leopardi também compartilha dessa ideia de que os antigos eram sentimentais e sublimes, demonstrando que tais qualidades não representariam nenhuma originalidade dos poetas românticos.

Entretanto, o contraste entre os dois autores é alargado novamente quando entramos na questão da imitação da natureza, ou mesmo quando considera-se a maneira como o homem moderno se relaciona e se compreende em relação à ela:

Quegli spuri greci che determinarono l'andatura degli studi nostri, non seppero intendere (e volesse Iddio che lo intendessero daddovero i

nostri precettisti) siccome nella natura, in ogni età e per prima cosa, rispetto all'uomo, v' ha l'uomo. (DI BREME, *apud*: BELLORINI, 1943, p.44)

Mas, para Leopardi, o homem e suas descobertas não podem ser maiores que a natureza, ainda que ele faça parte dela: “*Ché anche tu sei la natura*” (DI BREME *apud* BELLORINI, 1943, p.44) bradaria Di Breme. A diferença entre eles, portanto, reside na escolha de quais elementos deveriam ser imitados; para Leopardi, não são os feitos ou as invenções humanas dignas de suscitar comoção no poeta, mas sim o que é natural, seja a natureza destruidora ou amena, mas ainda assim, sempre grandiosa.

Se i nostri usi, i recenti affetti nostri hanno ampliato di tanto il campo dell' invenzione, misuriamo noi tutta l'ampiezza di quell'orizzonte, lanciamoci in quella immensità, e tentiamo animosi le regioni dell'infinito che ci sono concesse. Così intende natura di essere imitata; ma il farlo con memorando successo non è opera da tanti, che pur vi pongon mano, e s'arrogano pure di sedere a scranna': non ella ve li ha destinati costoro. (DI BREME *apud* BELLORINI, 1943, p. 44)

Ludovico di Breme continua sua tese observando que a própria natureza é estabelecadora de igualdade entre os homens e que, à vista dela, Homero e os autores modernos se fazem iguais. Trata-se de uma afirmação um tanto desmesurada, pois, ainda que verdadeira, exclui a questão da conduta do homem antigo, como se o homem não estivesse ligado intimamente ao estilo.

Para compreender melhor o que está em jogo aqui, basta pensarmos na poesia *L' infinito* de Leopardi. Ludovico di Breme sugere que, se os novos estudos e descobertas científicas alargaram o voo do intelecto humano, então que o homem tentasse alcançar as regiões do infinito, outrora impossíveis de serem contempladas sem o conhecimento adquirido à custa de árduos estudos. Agora, está claro que para Leopardi, são os elementos naturais - a sebe, a colina, as estações passadas, o vento - e não os feitos humanos, que fazem sua imaginação alcançar o infinito, o

que racionalmente seria impossível. Os influxos dos elementos da natureza, como fonte de inspiração, misturados às suas próprias emoções, é que garantem um equilíbrio entre generalidade e singularidade, entre objetividade e subjetividade.

Mesmo que a produção juvenil de Leopardi⁴⁰ o faça ser considerado como defensor do classicismo, as indagações sobre a poesia, pertencentes ao *Discorso* e essa poesia do ano seguinte nos mostram como seu posicionamento é muito mais de vanguarda e portador de renovação que simplesmente romântico. É o tipo de pensamento que acaba por tentar unir tanto a tradição da poesia com o novo modo de ser e pensar do homem moderno, que é baseado na interação da psicologia do indivíduo com a sociedade e a natureza, nunca de sua posição isolada ou não influenciável. Hegel assim expõe o que queremos dizer:

“Ao separar-se da objetividade, o espírito recluso em si mesmo, perscruta a sua consciência e procura dar satisfação à necessidade que sente de exprimir, não a realidade das coisas, mas o modo por que elas afetam a alma subjetiva e enriquecem a experiência pessoal, o conteúdo e a atividade da vida interior. Por outro lado, para que esta revelação da alma se não confunda com a expressão accidental dos sentimentos e representações ordinárias, e tome a forma poética, será necessário que as idéias e impressões que o poeta descreve, sendo pessoais, conservem todavia um valor geral, quer dizer, sejam autênticos sentimentos e considerações capazes de despertar em outras pessoas sentimentos e considerações latentes, despertar esse que só pode ser dado graças a uma expressão poética viva.” (HEGEL *apud* ACHCAR, 1994, p. 37)

Além disso, Ludovico ataca as regras e os moldes da literatura clássica: “Manco male, a questi è molto più opportuna quella letteratura legale e simmetrica, che si fa abusivamente scudo dei gran nomi dell’antichità” (DI BREME *apud* BELLORINI, 1943, p.45), atenuando ainda mais a diferença entre ele e Leopardi. Esse trecho de Ludovico di Breme citado anteriormente é de um tom bastante romântico e demonstra que tanto o objeto a ser tratado quanto o abandono e a

⁴⁰ L’infinito foi escrito um ano após o *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* e é considerado um dos poemas modernos mais bem elaborados.

destruição dessas regras clássicas seriam necessários para que uma nova poesia pudesse ser original. Mas, novamente pensando no poema “*L’infinito*”, que pode ser considerado uma inteligente adaptação da forma do soneto clássico de quatorze versos, o poeta de Recanati demonstra maestria e domínio da forma quando acrescenta apenas mais um verso a essa forma já consagrada e simples, e, que seja talvez o verso mais conhecido da sua poesia: “*e il naufragar m’è dolce in questo mare*”.

Nesse caso, diferente do que sugeriu Ludovico di Breme, a natureza foi o elemento narrado e o objeto privilegiado de inspiração para que o eu-lírico pudesse alçar voo para as regiões do infinito, assim como a utilização de um *topos* clássico (o *locus amoenus*) e de uma forma já consagrada da poesia, é que fazem desse poema o mais célebre de Leopardi e, talvez, até mesmo da literatura moderna italiana. Francisco Achar, na obra *Lírica e Lugar-Comum* assim expõe:

O arrombamento foi estratégia de uma certa vanguarda romântica oitocentista (lembramos o martelo com que Victor Hugo ameaçava as poéticas clássicas), assim como de vários romantismos vanguardistas do nosso século (o futurismo, o dadaísmo, o surrealismo). Contrariamente, na poesia culta, antiga como moderna, essa dificuldade estimula a utilização imprevista, inovadora, das portas conhecidas, as portas das palavras já ditas, procurando-se chegar através delas a passagens que não foram frequentadas, ou abrir essas passagens outras portas que levem a caminhos ainda inexistentes. Na poesia culta, nunca se abandona o jogo - joga-se com as regras dele. (ACHCAR, 1994, p. 14-15)

A definição é “poesia culta, antiga como moderna”, e não nos parece que justamente por “se jogar com as regras” e por se bastar em tratar de um assunto já consagrado e bastante utilizado por outros poetas é que Leopardi alcança a também almejada originalidade e novidade que os românticos buscavam? Acima de tudo, sua maestria reside também no fato de:

Numa paidéia eminentemente convencional, como é a arcaica e clássica, eles [os *topói*] servem também, paradoxalmente, para apontar instâncias de particularidade. De fato, ao contrário do que à primeira vista pode parecer, é sobretudo na utilização dos *topói* que

se revela a originalidade do poeta: a seleção, a expressão e a combinação deles oferecem possibilidades inesgotáveis de soluções imprevistas dentro do uso tradicional, chegando até a transgressões desse uso.” (ACHCAR, 1994, p. 29)

Essas "transgressões" só são possíveis após um grande domínio das formas tradicionais, como aquele último verso de *“L’infinito”*, assim como se reconfigura a posição do eu-lírico como a encontramos em outras poesias que se utilizam desse mesmo lugar-comum.

Para concluir, Ludovico di Breme lamenta as traduções italianas dos textos de madame de Staël, consideradas como uma *“ben sufficiente vendetta”* contra a *“illustre viaggiatrice”*. Essa é uma crítica direta a Pietro Giordani, embora, como vimos, Giordani seja bem mais respeitoso do que outros literatos que resolveram manifestar sua crítica contra madame de Staël. Assim como Giordani, Ludovico citará a obra *Corinna* de madame de Staël, demonstrando como ela não era nenhum tipo de inimigo da Itália. O trecho escolhido por ele é um generoso elogio aos poetas italianos e a magnitude de seus espíritos. Mais uma vez, entendemos porque essa mesma obra da escritora francesa foi considerada por Leopardi como um catalisador de sua nova fase, e também como as indagações de Ludovico di Breme motivaram Leopardi a delimitar melhor alguns traços da poesia romântica na Itália.

1.4. Conhece e imitar: a derradeira resposta francesa

O primeiro artigo de madame de Staël foi o início de um grande embate entre classicistas e românticos na Itália, e, naturalmente, à vista de muitos italianos ela passou a ser considerada como inimiga, simbolizando a invasão de ideias estrangeiras que ocorria no panorama artístico do país. Como vimos, Ludovico di Breme se zanga com seus compatriotas pelo tom com que tratavam a célebre escritora, pois as críticas muitas vezes deixavam de lado as questões literárias e culturais para atacarem diretamente Madame de Staël. O fiel seguidor da baronesa também aponta para a “vingança” dos italianos, quando mal traduziram seu texto e mal interpretaram suas palavras, reforçando a ideia de que ela realmente era uma

inimiga. Sendo assim, era natural que Madame de Staël escrevesse mais uma vez para ao menos esclarecer alguns pontos-chaves de seu primeiro artigo. Giuseppe Acerbi, editor da *Biblioteca Italiana*, assim escreve em nota de abertura do segundo artigo publicado no mesmo periódico:

Questa lettera (che noi secondo il desiderio della celebre autrice diamo rigorosamente tradotta) ecciterà de' clamori, ma non per questo dovevamo noi mancare alle nostre promesse di far luogo alle opposizioni nel nostro giornale. Solleciti noi dell'onore nazionale, e italiani quanto ogni altro italiano, crediamo servir meglio la nostra patria mostrandole i suoi difetti che esagerando le sue virtù. Crediamo che giovar possa all'Italia il sapere cosa pensino di noi gli stranieri, e che, se ne' loro giudizi traspare pur qualche opinione non affatto lusinghiera pel nostro amor proprio, questa, anzi che offendere la nostra vanità, eccitar debba la nostra emulazione. Rileggendo noi i giornali più accreditati di Germania, di Francia, d'Inghilterra, e specialmente quelli dello Steel, dell'Addison, del Johnson, vediamo che sono una continua critica dei costumi, del gusto, della letteratura de' loro tempi e della loro nazione. — Cosa direm poi del Baretti, per rispetto all'Italia? — Tuttavia noi siamo ben lontani dal credere che la lettera di madama di Staël non ammetta risposta. Speriamo anzi che qualche italiano ce ne vorrà fornire qualcuna, e noi la riceveremo con gratitudine, e fedelmente la riporteremo. (ACERBI, *apud*: BELLORINI, 1943, p.64)

A questão da tradução do primeiro artigo foi crucial para que o embate esquentasse e, sem dúvida, também sobram críticas para o próprio periódico que decidiu publicá-las. Com essa nota Giuseppe Acerbi também faz uma tentativa de se alinhar com os grandes jornais da época, no que diz respeito às críticas que se fazia dos costumes e da literatura de cada país, parecendo aceitar a sugestão de Madame de Staël, ou seja, de que a Itália necessitava passar por um processo de europeização e estar mais aberta aos costumes dos outros países. No caso de Giuseppe Acerbi, entendemos que sua posição era a de favorecer a simpatia pelo império austríaco que dominava a Lombardia e o Vêneto naquele período, principalmente nas camadas cultas da sociedade. Esse posicionamento do editor certamente contribuiu para que Pietro Giordani e Vincenzo Monti abandonassem o

projeto do periódico, além de nos questionarmos sobre a possibilidade de Giuseppe Acerbi saber a autoria do “*Un italiano risponde al discorso della De Staël.*”

Nesta resposta, Madame de Staël menciona um artigo publicado no número IV da *Biblioteca Italiana*, o qual não consta no livro de Egidio Bellorini. Podemos deduzir, no entanto, pelos assuntos tratados aqui, que o autor deste artigo estava defendendo a necessidade da Itália produzir um teatro que fosse autenticamente italiano. Ora, madame de Staël havia escrito em seu primeiro texto que os italianos vão às óperas muito mais para socializarem do que para apreciar e criticar a boa arte. Embora ela estivesse consciente sobre a problemática das traduções, e procurasse se retratar, mais uma vez sua crítica acaba ultrapassando questões literárias, resvalando novamente em uma ofensa ao amor pátrio italiano.

Se sapessi scrivere in italiano, credo che me la intenderei facilmente col suo autore, ma io sono nella condizione di que' due lettori de' quali l'uno recitava e l'altro gestiva. La comunicazione de' pensieri per mezzo di una traduzione è quasi sempre incompleta. (Staël, *apud*: BELLORINI, 1943, p.64)

Ironicamente, as traduções, que foram sugeridas por madame de Staël como a solução para o problema da falta de novidade na literatura italiana, acabam se tornando um obstáculo para a divulgação de sua opinião, surtindo um efeito mais problemático que resolutivo.

Esse segundo artigo é bastante breve, mas condensa e pontua algumas questões do primeiro. Uma das principais ideias é que: “*Conoscere non trae punto seco di necessitá d'imitare*”, al contrario, quanto più l'intelletto acquista di forza per lo studio, tanto più diventa capace di una originalità *trascendente*” (Staël, *apud*: BELLORINI, 1943, p.65). Essa ideia também se relaciona com a questão da preguiça apontada por Giordani e Ludovico di Breme, ainda que madame de Staël esteja se referindo ao estudo de outras culturas.

Outra questão diz respeito à diferença entre ciência e literatura, também abordada por Giordani, e abarca um ponto que depois será crucial para compreender o pensamento de Leopardi, ou seja, de que o escritor moderno deveria

ter conhecimento de todas as áreas possíveis do saber. Certamente, Leopardi demonstrava na prática que assim acreditava ser o verdadeiro escritor, quando é sabido que ele escreveu uma breve história da astronomia, por exemplo, e que se utilizava de conceitos da lógica mesmo quando procurou criar um índice para o imenso *Zibaldone*. Madame de Staël escreve:

Gli scienziati italiani hanno una riputazione universale, ma i letterati, tranne alcuni pochi, non sono niente più conosciuti dall'Europa di quello ch'essi bramano conoscerla. Dante, il Petrarca, l'Ariosto, il Tasso, dirassi, non studiavano già la letteratura inglese, né la tedesca, eppure furono uomini sommi. Senza dubbio che gl' illustri scrittori del XV e del XVI secolo non conoscevano ciò che allora non esisteva; ma tutti, e il primo fra loro, Dante aveva una erudizione immensa per l'epoca in cui visse, e si può asserire che se un uomo del suo genio ricomparisse nel mondo non trascurerebbe ogni studio che valesse a procacciargli una idea di più. (Staël, *apud*: BELLORINI, 1943, p.65)

Ligado à isso, ela dirá que ingleses e alemães, escritores de uma “*letteratura filosofica*” (Staël, *apud*: BELLORINI, 1943, p.66), também não abdicaram dos estudos de autores clássicos para serem capazes de produzir uma literatura que fosse “*tutta propria*”, ou seja, original. Esse é um ponto que merece nossa atenção, pois Leopardi irá tratar em diversos momentos de seu *Discorso* sobre esse tipo de literatura. Como leitores modernos, percebe-se como a união entre poesia e filosofia sempre foi um traço característico do estilo de Leopardi. No *Discorso*, no entanto, ele irá criticar alguns excessos desse tipo de literatura filosófica, bem como alguns autores românticos que, decididos somente a trazer a novidade, esqueceram desse estudo mencionado por madame de Staël. Segundo Fabiana Cacciapuoti, o tipo de literatura filosófica produzido por Leopardi carrega um traço bastante moderno, e demonstra que ele ultrapassou inclusive a maneira sistemática do filosofar clássico: “Tutto questo significa che Leopardi ha pensato alla sua scrittura come a un sistema in potenza e più moderno rispetto a un lavoro filosofico classico, proprio perché costruito in forma aperta.” (CACCIAPUOTI, 2010, p.15)

Outra crítica feita por madame de Staël que parece exceder os limites literários é quando aponta para certa facilidade da sociedade francesa em se educar culturalmente. Ainda que os estudos franceses contivessem certa “*superficialità*”, diz que a cultura e a sociedade francesa são mais aptas à crítica e as artes, enquanto que os italianos gastavam o tempo em torno à mesa de jogos:

Tranne poche eccezioni, gl' italiani non si veggono e non s'incontrano che al teatro e attorno un tavolino da giuoco. Lo spirito di conversazione non si combina con questo genere di vita; e nulla vi potrebbe sviluppare le facoltà intellettuali. Un costante studio de' progressi che lo spirito umano ha fatto al di là delle Alpi può solo supplire a tutti gli altri generi di eccitamento che mancano alla nazione italiana (Staël, *apud*: BELLORINI, 1943, p.66)

É particularmente nestes pontos que a opinião de Madame de Staël parece exceder alguns limites da crítica literária, pois dessa maneira ela está criticando um costume italiano de um modo bastante generalizante e menosprezado. Ao se referir ao costume como um “*genere di vita*”, seu discurso acaba ganhando um tom disciplinar que certamente incomodaria os italianos, pois pressupõe uma relação desequilibrada, na qual um dos países era desqualificado intelectualmente, para, em seguida, ser instruído por uma cultura superior a mudar características que eram justamente a própria identidade nacional. Ainda assim, é válido que os italianos deveriam melhor conhecer os progressos científicos e artísticos que fizeram os outros países, em todos os âmbitos do saber, mas a qualidade do intelecto humano e a maneira como ele se desenvolve não diz respeito a hábitos sociais caricaturados. Por passagens como essa que madame de Staël é duramente criticada pelos italianos, e também é notável a diferença entre esse tipo de crítica, quando feita por um estrangeiro - que visualiza a questão exteriormente, sem estar inserida naquela cultura e sem considerar pontos específicos da situação social - daquela crítica moderada e corretiva dos costumes feita por um italiano. Basta compararmos com a crítica feita por Pietro Giordani e Ludovico di Breme, sobre a preguiça ser um vício do intelecto, mas não um traço característico italiano. Essa passagem de Staël acima citada também ganha um tom irônico quando pensamos

que Ludovico di Breme e os românticos milaneses se reuniam exatamente no teatro “*alla Scala*” em Milão, como mencionado por Stendhal, sendo os maiores perpetuadores desse tipo de hábito criticado por Staël. Esses italianos pensavam o romantismo principalmente como uma libertação do tipo de ensino escolástico, tipicamente italiano, mas careciam de um projeto político e literário bem delineado, que fosse independente de ideias estrangeiras. Ademais, se em questão de literatura os italianos possuíam boas qualidades, eram eles que igualmente deveriam ser conhecidos pelo restante da Europa. Veremos a seguir como essa é a opinião de Leopardi, que se alinha exatamente com a ideia de Pietro Giordani: “*E bello è che questi appassionati di Milton, o di Klopstok, non conoscano poi Dante, e non conosciuto lo disprezzano*” (GIORDANI, *apud*: BELLORINI, 1943, p.23).

1.5. Lettera ai signori compilatori della Biblioteca Italiana: a carta engavetada

Tuttavia noi siamo ben lontani dal credere che la lettera di mad. di Staël non ammetta risposta. Speriamo anzi che qualche Italiano ce ne vorrà fornire qualcuna, e noi la riceveremo con gratitudine, e fedelmente la riporteremo. (ACERBI, *apud*: BELLORINI, 1943, p. 64)

Como mencionado no capítulo anterior, a nota acima está atrelada ao prefácio do texto “*Risposta alle critiche mosele*” de Madame de Staël, publicado pela revista *Biblioteca Italiana* em junho de 1816, e foi escrita pelo editor Giuseppe Acerbi. Após perceber que o texto gerou um debate muito grande e estimulou os italianos a se manifestarem, o editor resolveu escrever garantindo a publicação de qualquer resposta italiana. Foi também em 1º de junho daquele mesmo ano que Ludovico di Breme publicou suas primeiras observações a respeito do romantismo (embora Madame de Staël não tenha mencionado essa palavra) intituladas “*Intorno all’ingiustizia di alcuni giudizi letterati italiani*”.

Uma vez que pretende seguir uma ordem cronológica dos textos desse período, o livro de E. Bellorini utilizado para pesquisar os textos do período não menciona a *Lettera ai sigg. Compilatori della Biblioteca Italiana in risposta a quella di Mad. La Baronessa di Staël Holstein ai medesimi* de Giacomo Leopardi, pois,

embora escrita também em junho de 1816, esta carta foi ao público somente com os *Studi vari e inediti: Dalle carte napoletane*, em 1906, pela editora *Le Monnier*. Ainda contrariado por não obter respostas sobre seus artigos, Leopardi escreve esta segunda carta cobrando a oportunidade oferecida por Acerbi de “*fedelmente*” publicar a opinião de qualquer *italiano* que queira responder à madame de Staël:

Voi avete promesso ove qualche Italiano voglia fornirvi una risposta alla nuova lettera della Baronessa di Staël che è nel num. 6 della vostra *Biblioteca*, di riceverla con gratitudine e di pubblicarla fedelmente. Una lettera, già due mesi io vi ho fatto tenere che non vi è paruto bene di far pubblica, e di che io rispettando il vostro tacito giudizio mi astengo dal mentovare il soggetto. Se anco questa vi piacerà di tener nascosta, ciò sarammi segno che non sapete che fare delle cose mie, né io vorrò lagnarmene, che sarebbe stoltizia, ma ristarò di noiarvi colle mie baie, che tali dovrò riputare i miei scriterelli; e di ciò voi ed io, spero, saremo lieti. (LEOPARDI, *apud*: COPIOLI, 2013, ent. 918.)

Portanto, na *Lettera ai sigg. Compilatori*, Leopardi aborda alguns tópicos contidos na “*nuova lettera della Baronessa di Staël*”, mas também juntando a eles questões do “*Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni*”, as quais haviam sido abordadas na primeira carta enviada à *Biblioteca Italiana*, que foi simplesmente “perdida”.

Conforme seu epistolário, em uma carta de 17 de novembro de 1816⁴¹, tudo indica que Leopardi obteve uma resposta de Giuseppe Acerbi somente no fim daquele ano, explicando sobre a decisão de não publicar as duas cartas. Isso também pode ser notado em sua lista sobre os textos que deveriam ser produzidos ou que estavam para ser publicados⁴². Ao receber a resposta de Acerbi no final

⁴¹ “M'è stata cosa gratissima il ricevere cortese lettera dal direttore di lei” (Lettera a Giuseppe Acerbi. LEOPARDI, *apud*: VIANI, p.20)

⁴² Sobre a primeira carta enviada ao editor Acerbi, encontramos no índice de obras escrito por Leopardi, na seção “Già pronte per la stampa ma non pubblicate”: “15. Lettera ai Compilatori della Biblioteca Italiana in risposta a quella di Mad. di Staël ai medesimi. — 1816. spedita alla Biblioteca Italiana ma non pubblicata come nè anche l'antecedente per ragioni indicatemi dall'Acerbi in una sua lettera.”

daquele ano, Leopardi escrevia se justificando sobre seu posicionamento em relação à Staël e aos italianos, expondo que havia escrito essa *Lettera* movido mais por uma certa angústia em ver a situação das letras em seu país, que por desdém ou raiva às ideias de Madame de Staël:

“Lodai il Monti, perchè avendolo veduto lodato in qualche articolo della *Biblioteca Italiana*, come in quello di mad. di Staël [...] scrissi l'altro articolo mosso ad ira non tanto dalle opinioni della dama quanto dalla miseria de' suoi nemici.” (*Lettera di Giacomo Leopardi a Giuseppe Acerbi*. LEOPARDI, *apud*: VIANI, p.20)

Esse “*articolo*” referido por Leopardi é a *Lettera ai signori compilatori della biblioteca italiana*, e, ainda que não estivesse “*mosso ad ira*” enquanto escrevia, ao se referir aos “*nemici*” de Staël, dá indícios de ter consciência da guerra de ideias que existia entre os países, e que também considerava a escritora uma “inimiga” a ser combatida, representante de uma invasão de ideias estrangeiras que eram avessas à tradição artística italiana. Esse é um posicionamento que posteriormente passará por uma mudança sutil, pois se compararmos essa carta com o *Discorso*, fica evidente que sua crítica se torna mais apurada e menos maniqueísta, uma qualidade provavelmente obtida pela troca de correspondências com Pietro Giordani em 1817. As ideias a serem combatidas passam a ser mais definidas, pois não se trata de simplesmente negar o conhecimento produzido nos outros países, mas de perceber que os italianos não valorizavam o que já haviam produzido, e que justamente seguindo essa tradição é que poderiam chegar a uma verdadeira renovação. A ideia de Giordani de que devemos ser gratos a quem nos demonstra um verdadeiro defeito, como no caso de Staël, parece ser fundamental para Leopardi, e aponta para a fase madura de releitura das obras staëlianas.

Ora, sabemos que estudar o epistolário de Leopardi é crucial para entender sua obra, pois se trata do que Giuseppe de Robertis chamou de “*Le lettere come storia di un'anima*”. Mas essa *Lettera*, em específico, nos mostra também o quanto o gênero epistolar era bem assimilado por Leopardi, e que posteriormente o autor até

daria a seus irmãos o cuidado de reescrever suas cartas. Sendo assim, é equivocado o que lemos em algumas críticas sobre Leopardi não escrever suas cartas para a posteridade, e que não havia o intento de publicá-las. Indica, pelo contrário, que mesmo o gênero epistolar era tido por Leopardi como uma forma de literatura já consagrada, textos passíveis de publicação, e que em suas reflexões sobre a literatura também estava presente a questão da adequação dos gêneros de acordo com o conteúdo que se queria tratar. Ademais, é notável a atenção que Leopardi dá às suas primeiras cartas, de 1816, desenvolvidas aparentemente com uma grande vontade de entrar em contato com os literatos e editores de seu país, uma vez que entendia sua posição isolada, em Recanati, diante do panorama artístico italiano.

Junto da primeira carta jamais publicada, muito provavelmente essa *Lettera* pode ser considerada a primeira crítica de arte produzida por Leopardi, feita no intento de tornar seu nome conhecido e de se posicionar publicamente. De fato, desde a primeira página do *Zibaldone* encontramos reflexões sobre o costume e a literatura da Itália e dos países europeus, produzidas em um período no qual o autor ainda não datava seus escritos, mas nenhuma daquelas ideias foram escritas para serem lidas, em nenhuma delas sua opinião se tornaria pública e estaria aberta às críticas como essa.⁴³

Diante do silêncio do editor Giuseppe Acerbi sobre a carta enviada alguns meses antes, mais uma vez Leopardi escreve procurando dialogar com o texto de Staël, adotando um tom combativo contra o discurso que dizia que a Itália deveria imitar os modelos que vinham dos países setentrionais. Ainda assim, Leopardi demonstra também uma tentativa de se alinhar com a revista italiana, a qual contava com Pietro Giordani e Vincenzo Monti como *compilatori*. Após ver que seus escritos não encontravam lugar naquele periódico, o *Discorso* será enviado ao editor Fortunato Stella, não mais a Giuseppe Acerbi.

⁴³ “Classici e moderni, non considerati solo come contrapposti nell’ambito della nota querelle, diventano strumenti di una elaborazione che si manifesta appunto nelle pagine dello Zibaldone, luogo in cui approfondire riflessioni, sviluppare argomenti, discutere con altri autori in un dialogo che spesso si costruisce attraverso il contrasto.” Em nota à esse trecho, Cacciapuoti acrescenta: “Non a caso il Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica nasce proprio dalle prime pagine dello Zibaldone, dove trovano spazio lunghe riflessioni intorno al romanticismo.” (CACCIAPUOTI, 2010, p. 10)

Una lettera, già due mesi io vi ho fatto tenere che non vi è paruto bene di far pubblica, e di che io rispettando il vostro tacito giudizio mi astengo dal mentovare il soggetto. Se anco questa vi piacerà di tener nascosta, ciò sarammi segno che non sapete che fare delle cose mie, né io vorrò lagnarmene, che sarebbe stoltizia, ma ristarò di noiarvi colle mie baie, che tali dovrò riputare i miei scriverelli; e di ciò voi ed io, spero, saremo lieti. (LEOPARDI, *apud*: COPIOLI, 2013, ent. 918)

Em ambas as cartas enviadas à *Biblioteca Italiana* em 1816, Leopardi não irá esconder seu nome, diferentemente do que acontece no *Discorso*, escrito propositalmente em anonimato, e provavelmente como um sinal de sua recente adesão às ideias de Pietro Giordani, que também havia escrito seu texto como apenas um “italiano”⁴⁴.

Io dunque non taccio il mio nome perché la illustre Dama non asconde il suo, ed egli mi par non sia cosa da uomo magnanimo quel combattere sempre a visiera calata. Se trascorrerò in detti ingiuriosi e disconvenevoli, non il Pubblico ma la mia coscienza avrò da temere. (LEOPARDI, *apud*: COPIOLI, 2013, ent. 918)

Leopardi é bastante irônico em diversos trechos da *Lettera ai signori compilatori*, e também demonstra certa irreverência pelo gosto e a opinião de sua época, deixando explícito esse posicionamento e afirmando que seria apenas sua própria consciência a única juíza e moderadora de suas ideias. Ainda muito jovem, esse traço de sua escrita aponta para aquele mesmo “cuidado interno” que já mencionamos, como referido por Antonio Prete. Está claro também que nesses pontos temos o início de sua crítica ao público leitor italiano, além de reflexões sobre o gosto moderno e a política editorial. No *Discorso*, essa questão sobre o gosto literário popular será aprofundada e funcionará como alicerce para a construção de

⁴⁴ “Il 1817 è un anno importante per il poeta, segnato dalla scoperta dell’amicizia, testimoniata dai primi e densi scambi epistolari con Giordani, *alter ego* della figura paterna.” (CACCIAPUOTI, 2010, p.5)

sua crítica, principalmente quando relacionamos esse mesmo “cuidado interno” com o exagerado gosto por novidade dos poetas modernos. Essas poesias românticas, embora fossem de fácil acesso ao recente público leitor e, por isso, de maior circulação, também eram um tanto perigosas, pois empobreciam a imaginação e a sensibilidade humana à natureza⁴⁵. Lembremos que foi Pietro Giordani a explicitar essa questão, quando diz que misturar a fantasia dos países setentrionais com a realidade italiana criaria aberrações poéticas.

A crítica à situação literária italiana também se estende ao papel do leitor quando Leopardi escreve à Giordani sobre a biblioteca de seu pai, que, apesar de ser pública, continuava sempre vazia⁴⁶. Em uma carta de 1817 o jovem reccanatese também expõe a realidade do mercado livreiro em sua pequena cidade, e a dificuldade de encontrar bons livros por lá.

Per appunto: i giornali, come sono stati letti nella mia famiglia, vanno a dormire nelle scansie. Delle mie cose nessuno si cura, e questo va bene; degli altri libri molto meno: anzi le dirò senza superbia che la libreria nostra non ha eguale nella provincia, e due sole inferiori. Sulla porta ci sta scritto ch' ella è fatta anche per li cittadini, e sarebbe aperta a tutti. Ora quanti pensa ella che la frequentino? nessuno mai [...] Se si vuol leggere un libro che non si ha, se si vuol vederlo anche per un solo momento, bisogna procacciarselo col suo danaro, farlo venire di lontano, senza potere scegliere né conoscere prima di comperare, con mille difficoltà per via [...] Qui niun altro fa venir libri, non si può torre in prestito, non si può andare da un libraio, pigliare un libro, vedere quello che fa al caso e posarlo [...] Ma quel non avere un letterato con cui trattarsi, quel serbarsi tutti i pensieri per sè, quel non potere sventolare e dibattere le proprie opinioni, far pompa innocente de' propri studi, chiedere aiuto e consiglio, pigliar coraggio in tante ore e giorni di sfinimento e svogliatezza, le par che sia un bel sollazzo? (*Lettera a Pietro Giordani, 30 aprile 1817*. LEOPARDI, *apud*: VIANI, p.30)

⁴⁵ Em outra nota, Fabiana Cacciapuoti irá notar: “Ungaretti, rileggendo lo Zibaldone, aveva compreso quanto fosse importante la sensazione nella poesia leopardiana; una centralità riconosciuta anche attraverso la lettura del Di Breme.” (CACCIAPUOTI, 2010, p.6)

⁴⁶ “Poco importa che essa [biblioteca] abbia preso forma in maniera casuale e che consista soprattutto in testi di carattere religioso, senza che siano davvero rappresentate le nuove correnti del pensiero europeo contemporaneo.” (CACCIAPUOTI, 2010, p.9)

Após ter escrito a *Lettera ai signori compilatori*, Leopardi parece esperar por algum tipo de retorno ou reconhecimento, o que fica evidente na carta acima citada, do início de 1817. O que é notável, acima de tudo, é que se trata também de buscar algum tipo de correspondência e espelhamento em algum literato que o fizesse refletir suas próprias concepções sobre a situação cultural de seu país. Como vimos, esse parece ser o papel de Giordani nessa primeira fase de sua vida literária. Quando escrita a *Lettera ai signori compilatori*, permanece ainda certa mistura de afetação juvenil com um conhecimento espantoso esperando para ser notado.⁴⁷ No *Discorso*, a afetação é diluída em um discurso direcionado aos jovens literatos italianos, muito mais condizente com o “amor pátrio” dos autores clássicos. Já a grande carga de conhecimento, para alguém de sua breve idade, passa por certa organização e rigor, que são traços absorvidos pela influência de Giordani. A ideia de que madame de Staël era uma inimiga também ganha menos relevo nos anos seguintes, indicando para a fase posterior de releitura dos textos da escritora francesa. Lembremos que foi Ludovico di Breme quem citou a *Corinna* como demonstração de que Madame de Staël também louvava a tradição italiana. Tanto uma sensibilidade aguçada, como essa qualidade da falta de afetação foram percebidas por Leopardi na releitura das obras de Madame de Staël, após a escrita desta *Lettera* e do *Discorso*. Demonstra, portanto, que Leopardi nunca deixou de considerar essas influências de sua fase juvenil, como Pietro Giordani, Madame de Staël e Ludovico di Breme.

Como pretendemos mostrar nos capítulos anteriores, a polêmica entre clássicos e românticos na Itália se iniciou a partir de um texto sobre a utilidade das traduções. Leopardi acha graça no fato de que Madame de Staël pensa não haver italianos interessados em traduzir Homero, após a versão de Vincenzo Monti, sendo ele mesmo um precoce tradutor de autores clássicos, como no caso da *Arte Poética* de Horácio e da *Eneida* de Virgílio. Ludovico havia procurado justificar em nome da baronesa que a intenção aqui era dizer que ninguém “deveria querer”, pois isso não

⁴⁷ Em uma carta anterior à descrição da situação cultural de Recanati, Leopardi diria a Giordani: “Io ho grandissimo, forse smoderato e insolente, desiderio di gloria” (*Lettera a Pietro Giordani*, 21 marzo 1817, *apud*: VIANI, 1860, p. 25)

traria nenhuma renovação para a Itália, um trabalho intelectual perdido que apenas levaria às mesmas verdades já constatadas pelos autores clássicos.⁴⁸

Para além da questão da tradução, o que Leopardi quer rebater aqui é a máxima contida no texto de Staël: “*Che conoscere non porta necessita d’imitare*”. Segundo Fabiana Cacciapuoti, indagações sobre a imitação estão presentes desde o começo do *Zibaldone* até a leitura das *Osservazioni* de Ludovico di Breme.⁴⁹ Como vimos nos capítulos anteriores, o modo como Leopardi entende e pratica a tradução dos poetas antigos é fundamental para o desenvolvimento de sua poética. A partir da imitação das formas e dos temas daquele tipo de poesia, torna-se possível, primeiramente, alcançar a beleza clássica, estabelecer um ponto de partida, para então poder buscar superar aquele estilo. Essa é a maneira como ele compreender também o desenvolvimento da literatura e da arte, um desenvolvimento que nem sempre opera de maneira linear e progressiva, no qual, às vezes, é necessário fazer um retorno ao passado, não tanto para copiar as formas clássicas, mas sim para reaver a conduta do homem com seus sentidos e com a natureza, exemplos que poderiam ser encontrados nos poetas da tradição clássica e italiana, perpassando também autores do renascimento italiano como Dante, até chegar à Virgílio e Homero, todos estes que poderiam mostrar à Itália como a renovação se encontrava em sua própria terra.

Leopardi também puxará outro fio do texto de Giordani, referente à imitação do teatro francês, mencionando a suposta omissão da escritora francesa em responder sobre o conhecimento que se tinha do drama francês por parte dos literatos italianos. É interessante como o jovem poeta inverte essa questão, pois, se consideramos que “*conoscere non porta necessita d’imitare*”, então os italianos não deveriam ver encenadas as peças francesas, ainda que conhecessem muito bem tanto a língua como a arte produzida pela França. Simplesmente imitá-los colocaria em risco o projeto de construir um drama que fosse tipicamente italiano. Logo, é

⁴⁸ “*Niuno vorrà più in Italia tradurre la Iliade* ha detto la signora baronessa di Staël. Questo vorrà è l’espressione ricevuta, da Adamo in qua, per significare in simili casi che niuno *dovrebbe volere* [...] Questa mia osservazione non è mossa che dalla intempestività, o dalla mala fede di quella a cui serve di risposta.” (DI BREME, *apud*: BELLORINI, 1943, p. 48)

⁴⁹ “Per fare un esempio, basterà ricordare il lungo discorso sull’imitazione delle prime pagine dello *Zibaldone*, provocato dalla lettura delle *Osservazioni* di Ludovico di Breme comparse sullo *Spettatore italiano*”. (CACCIAPUOTI, 2013, p.111)

verdade que bastaria apenas conhecer o drama francês, sem necessidade de imitá-lo, demonstrando como a máxima é verdadeira ainda mais nesse caso. Vimos nos capítulos anteriores que Leopardi realmente conhecia o francês, e que também traduziu alguns poetas e pensadores franceses, dispondo ele mesmo como exemplo e estabelecendo desde já o seu plano de um movimento autenticamente italiano. Resolutivamente, ele se dirige à madame de Staël:

[...] ogni meschino letterato italiano abbia tanto capitale di lingua francese da potere ove il voglia, trarre dalle tragedie e dalle commedie francesi quante idee gli piaccia, e che volere rappresentar quelle ne' nostri teatri in luogo delle Italiane, sarebbe metterci a rischio di non aver più teatro proprio, e che Madama dicendo che non per questo bisogna ignorare le produzioni straniere di tal genere, non abbia risposto alla obbiezione, e che però il consiglio dato a noi di volgerci al teatro francese sia per lo meno inutile. (LEOPARDI, *apud*: COPIOLI, 2013, ent. 920)

Uma vez que a escritora francesa também faz a comparação entre as ciências e a literatura produzida pelos países europeus, e menciona a inaptidão dos italianos em modificar seus costumes para que houvesse uma suposta “europeização” na Itália, Leopardi é bastante coerente quando aponta para o quão desconhecido é o panorama cultural e científico italiano. Invertendo mais uma vez as afirmações de Staël, escreve que isso não é nada mais que culpa dos outros países, e não dos italianos. Ora, sabemos que o italiano é uma língua que não teve continuidade em outros países, e que, no caso das línguas neo-latinas, pode ser considerada como o único caso de se desenvolver especificamente na Itália, sem a mistura que houve com as outras línguas coloniais. É curioso que Fernando Pessoa assim escreve sobre esse tema:

“The fact is that: 1) there are three scientific languages — English, French and German (that is to say, languages which normally serve to communicate scientific matter to the world and which are read, in point of learning, outside the countries where they are spoken); 2) there are two literary languages — English and Italian; 3) there are

three imperial languages — English, Spanish and Portuguese. It is seen that English is the one language that is common to the three types or modes of classification.

It may be said that languages can be classified in three ways: scientific or non-scientific; literary or non-literary; imperial or non-imperial.”⁵⁰

Ainda que de modo resumido, Fernando Pessoa é bastante didático quanto a essa questão, nos fazendo perceber que, das línguas neo-latinas, o italiano é a única língua propriamente literária. Esse trecho é importante para compreender também o posicionamento de Leopardi, que certamente já pensava sobre a evolução e a história das línguas, como pode ser notado também em diversos trechos desse primeiro período de seu diário. Ademais, é nesse ponto que novamente ele se atenta para a omissão de madame de Staël, já que Giordani havia demonstrado a impossibilidade das artes se desenvolverem no mesmo ritmo que as ciências:

Se gli scienziati italiani s’istruiscono con diligenza dello stato delle scienze loro presso gli stranieri, questo è perché le scienze, possono fare, e fanno progressi tutto giorno dove che la letteratura non può farne, cosa che l’Italiano autore della lettera a voi indiritta ha dopo infiniti altri dimostra egregiamente, e a cui non so per qual ragione la illustre Dama abbia fatto vista di non badare. (LEOPARDI, *apud*: COPIOLI, 2013, ent. 921)

Ademais, torna-se evidente como nesta *Lettera* já se encontra certa afinidade do pensamento de Leopardi com Pietro Giordani, mesmo não sabendo sobre a autoria do texto publicado no número quatro da *Biblioteca Italiana*. Com o cuidado e o respeito às opiniões, Leopardi espera não ofender a escritora francesa quando diz que ela aparenta ter confundido os “objetos das ideias” com o “uso” que se faz delas.

⁵⁰ O texto pode ser lido em www.arquivopessoa.net - 13. Ensaio e Crítica - 13.1. Arte e Literatura - Literatura Europeia. (acessado em 19/06/2022)

Concorda que os poetas deveriam se instruir nas diversas áreas do conhecimento, mas que não vem ao caso saber como as variadas culturas e povos fazem uso desse saber. Liga-se a isso a já mencionada questão do gosto literário e do imaginário, que, para Leopardi, deveriam ser ajustados especificamente para cada cultura.⁵¹

É notável também a ironia de Leopardi quando aponta para o argumento utilizado por madame de Staël de que na Itália abundavam frases e temas comuns, seguindo-se a essa situação uma esterilidade literária. Já dissemos que o uso desses “lugares-comuns” por parte de alguns poetas (e de Leopardi) é justamente o ponto para se alcançar a originalidade, e o que é completamente diferente de ser estéril ou pouco criativo. Baseando-se em um pensamento comum da época e que permaneceu até hoje em diversos estudos discriminatórios, de que os povos do sul tendem a ser mais passionais e quentes e o norte racional e frio, Leopardi escreve: “E se le menti italiane son fredde, crediamo noi che il settentrione possa riscaldarle?” (LEOPARDI, *apud*: COPIOLI, 2013, ent. 922)

Mencionamos alguns filões do pensamento de Pietro Giordani que são compartilhados e defendidos também por Leopardi. Há, no entanto, outros pontos nos quais são notáveis algumas diferenças sutis entres os dois autores, principalmente quando pensamos no enquadramento que se tem feito de Leopardi como defensor do classicismo. Como citado anteriormente neste estudo, Pietro Giordani rebate a tese de madame de Staël de que a inovação literária italiana deveria vir da imitação de modelos estrangeiros, e aponta para a “preguiça” dos italianos em estudarem sua própria tradição literária. Porém, Leopardi parece se direcionar para outro tipo de preguiça, que não se trata apenas de não querer conhecer as formas estrangeiras ou clássicas, mas sim de imitar exclusivamente a conduta de certos poetas, a maneira como os antigos procuraram se inspirar, diferenciando-se de uma imitação exclusiva das regras clássicas. É um pensamento

⁵¹ “E qui non vorrà, io spero, tenersi offesa la celebre Dama, se dirò parermi che ella confonda gli oggetti delle idee, coll’uso che se ne fa. Che il poeta debba saper di Storia, di Geografia, di Metafisica, di Morale, di Teologia, non pure il concedo agevolmente, ma ancor espressamente lo affermo. Che però gli faccia mestieri conoscere i gusti di tutti i popoli, e le maniere tutte con che si mettono in uso le idee Storiche, Fisiche, Metafisiche, Teologiche negolo risolutamente.” (LEOPARDI, *apud*: COPIOLI, 2013, ent. 922)

de união entre a inspiração e o estudo, que não pode ser simplesmente classificado como uma ou outra escola de pensamento.

Non poca lettura, ma scarsa vaghezza di mettere a frutto l'ingegno proprio ne fa poveri di grandi poeti, e di spiriti creatori. Io non veggo come si possa essere originale attingendo, e come un largo studio d'ogni gusto e d'ogni letteratura, abbia a menarne ad una *originalità trascendente*. Forse che quanto si è più ricco di suppellettile poetica, tanto si è più atto a crear cose grandi? né sapranno gl'Italiani crear altro che materia già creata? Scintilla celeste, e impulso soprumano vuolsi a fare un sommo poeta, non studio di autori, e disaminamento di gusti stranieri. O noi sentiamo l'ardore di quella divina scintilla, e la forza di quel vivissimo impulso, o non lo sentiamo. (LEOPARDI, *apud*: COPIOLI, 2013, ent. 922)

Embora essa seja uma diferença sutil, ela será marcante também no *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, obra na qual Leopardi parece pontuar quais traços específicos dos poetas gregos e latinos deveriam ser imitados. Se a Itália era a única herdeira dessa verdadeira tradição de poesia, então ainda mais o estudo deveria ser feito sobre sua própria “pátria” literária, nunca estrangeira. É importante ressaltar que essa pátria a ser defendida por Leopardi é explicitamente literária, nunca de outra forma. Já a questão da imitação desses traços pode ser compreendida nessa ideia presente na *Lettera*:

Ricordiamoci (e parmi dovessimo pensarvi sempre) che il più grande di tutti i poeti è il più antico, il quale non ha avuto modelli, che Dante sarà sempre imitato, agguagliato non mai, e che noi non abbiamo mai potuto pareggiare gli antichi (se v'ha chi tenga il contrario getti questa lettera che è di un mero pedante) perché essi quando voleano descrivere il cielo, il mare, le campagne, si metteano ad osservarle, e noi pigliamo in mano un poeta [...] e questo perché essi e imprimamente i Greci non aveano modelli, o non ne faceano uso, e noi non pure ne abbiamo, e ce ne gioviamo, ma non sappiamo farne mai senza. (LEOPARDI, *apud*: COPIOLI, 2013, ent. 922)

Vimos que tanto Pietro Giordani quanto Ludovico di Breme procuram estabelecer Dante como poeta maior, pai de toda a poesia autenticamente italiana e modelo a ser seguido. Mas Leopardi sabe que é impossível de se igualar ao poeta florentino, assim como não há como ser melhor que os poetas antigos. Liga-se à essa opinião de Leopardi a questão sobre a necessidade de evitar qualquer tipo de imitação, único meio para que se alcançasse a originalidade, exatamente como Dante e os poetas antigos fizeram. Relembrar e estudar a maneira como os antigos sentiam e descreviam a natureza é crucial para a poética de Leopardi, na qual ele evitava a todo custo a desumanização que o homem moderno havia sofrido justamente por se sentir separado da natureza. Leopardi, portanto, desde esse momento, critica a opinião de Ludovico di Breme de que os antigos não eram "*precessori in luogo della immediata natura*"⁵². Com a mesma distinção ao pensamento neoclassicista de Pietro Giordani, Leopardi refuta igualmente a ideia dos românticos e estabelece um posicionamento único no embate que havia se iniciado na Itália. Para ressaltar, o que Leopardi defende é não possuir nenhum modelo, antigo ou moderno, mas sim imitar a conduta dos antigos, que observavam e descreviam a natureza tal como ela é, uma sensibilidade que não passava por nenhum filtro racional ou filosófico.

Estilisticamente falando, a principal característica adquirida por se adotar esse mesmo olhar dos poetas antigos em relação à natureza é a simplicidade, que, como vimos, é uma qualidade elogiada também por madame de Staël. Novamente, esse trecho corrobora a ideia sobre o desconhecimento de Dante por parte do restante da Europa. Mesmo se os românticos tivessem de evitar a imitação dos autores clássicos, Dante é mais que um mero exemplo a ser seguido, pois, se ainda não foi possível se igualar à ele, "*aggualiato non mai*", então ainda não é possível de superá-lo. É a mesma ideia de uma transformação gradual, que passa por diversas fases e não é instantânea. Para Leopardi, assim também acontece com o exemplo

⁵² "I francesi pretendono che i Greci abbiano ad essere rispetto a noi, e per tutti li secoli avvenire, ciò che veramente non furono mai, neppure a se stessi, cioè precettori in luogo della immediata natura. Pretendono che l'arte di assalire gli ingegni ed i cuori da tutte le facoltà intellettuali, immaginose e sensitive, non sia più conceduto alle forze umane, e che debbano in iscambio stare contenti gli uomini odierni e futuri a ricopiare i greci e i latini. (DI BREME, *apud*: BELLORINI, 1943, p.41-42.)

de Homero, o maior de todos os poetas justamente por não possuir modelos ou antecessores.

Nello stato in che il mondo si trova di presente, non si può scrivere senza aver letto, e quello che era possibile ai giorni d'Omero è impossibile ai nostri. Leggiamo e consideriamo e ruminiamo lungamente e maturamente gli scritti dei Greci maestri e dei Latini e degl'Italiani che han bellezze da bastare ad alimentarci per lo spazio di tre vite se ne avessimo. (LEOPARDI, *apud*: COPIOLI, 2013, ent. 922)

De fato, Leopardi afirma em uma carta que um de seus “métodos” era seguir um estudo diário da literatura dessas três fontes. Pela manhã lia os gregos, à tarde os latinos, e terminando o dia com o estudo dos italianos. É curioso que ele procure estudar dessa forma, estabelecendo uma certa cronologia e ampliando assim o entendimento das mudanças e das imitações que se seguiram a partir do ponto máximo da literatura ocidental:

Ove già aveste agguagliati questi altissimi ingegni, vorrei perdonarvi se diceste: siamo giunti al fine di questa strada, andiamo a cercarne altre: avvengaché allor pure sarebbe da gente di poco senno parlar così, poiché se aveste aggiunto Omero, dovrete pensare ad avanzarlo, e non cercare altre strade per restare inferiori ad altri modelli: ma mentre tanto cammino vi rimane a fare per questo sentiero, volere entrare in altri è consiglio da mentecatti. Leggete i Greci, i Latini, gl'Italiani, e lasciate da banda gli scrittori del Nord, e ove pure vogliate leggerli, se è possibile non gl'imitate, e se anco volete imitarli, non aprite più mai, ve ne scongiuro per le nove Sorelle, Omero, Virgilio e Tasso né vogliate innestare nei lor celesti Poemi Fingallo e Temora, con far mostri più ridicoli de' Satiri, più osceni delle Arpie. (LEOPARDI, *apud*: COPIOLI, 2013, ent. 922)

Portanto, se a tradição literária italiana era a herdeira da grega, Leopardi sugeria que primeiro se alcançasse Homero, e, uma vez tendo atingido esse altíssimo objetivo, então que procurassem emulá-lo, ou seja, que se fizessem imitações visando melhorar mesmo o modelo original. Emulação pode ser considerada uma característica muito mais moderna, enquanto que a imitação parece se estender como um argumento dos neoclassicistas. Mas alcançar Homero não foi e nem era possível, e, por isso, de nada adiantaria olhar para fora de sua tradição em busca de novidades. Assim como Pietro Giordani considera como centauros as obras românticas que misturam a fantasia dos países setentrionais com a italiana, também Leopardi faz uso de uma comparação com seres da mitologia grega - as harpias - que não portam beleza ou unidade, sendo usadas como exemplos de ridículo ou obsceno, semelhante as obras românticas.

Para concluir a análise da *Lettera ai signori compilatori della Biblioteca Italiana* gostaríamos de chamar a atenção para o patriotismo literário de Leopardi, um tipo de patriotismo no qual não se louvava nenhuma outra característica de sua pátria a não ser a tradição literária italiana, a mais próxima de gregos e latinos, que é mais natural e *“in tutto vota d’affettazione”*⁵³. Esse é um tipo de patriotismo exclusivamente literário, e se entende como aquele tipo de amor pátrio presente nos autores clássicos, o único tipo de amor possível para os antigos. Nesta carta Leopardi não pretende defender nenhuma *“fazioni”*, pouco importava discutir sobre a adesão à nova corrente de pensamento. Seu papel era o do escritor, que defenderia sua pátria apenas com as palavras. Termina esta carta contestando o argumento utilizado por madame de Staël, *“che conoscere non porta necessità d’imitare”*, retornando ao assunto principal de sua carta e explicando como era difícil não se deixar influenciar pelas leituras que fazemos, de modo que mesmo Metastasio havia escolhido diligentemente negar a leitura dos autores franceses, evitando algum tipo de influência inconsciente. Leopardi também parece ser irônico quando incita seus leitores ao exercício de lerem o poema de Ossian e as obras setentrionais

⁵³ “Se mi è lecito, dirò ad esempio di Madama, parlare un momento di me, io come Talete ringraziava il Cielo per averlo fatto Greco, ringraziolo di cuore per avermi fatto Italiano, né vorrei dar la mia patria per un Regno, e ciò non per il potere d’Italia che niuno ne ha, né per il suo bel clima di cui poco mi cale né per le sue belle città di cui mi cale ancor meno, ma per lo ingegno degli Italiani, e per la maniera della italiana letteratura che è di tutte le letterature del mondo la più affine alla greca e latina, cioè a dire (parlo secondo la mia opinione, ed altri segua pure la sua) alla sola vera, perché la sola naturale, e in tutto vota d’affettazione.” (

aclamadas pelos românticos, procurando se manter livres da imitação, algo que seria praticamente impossível. Curiosamente, Lodovico di Breme utilizará como exemplo maior do “patético” o mesmo poema mencionado por Leopardi. James Macpherson, poeta escocês, alegava ter descoberto esses manuscritos que foram escritos no século III a.C, e traduzidos por ele mesmo do gaélico. É ainda mais inquietante quando pensamos que Jorge Luís Borges considera o início do romantismo na Escócia, não na Alemanha e nem mesmo na Inglaterra. Dentre as diversas controvérsias que giram em torno desse poema, uma delas é justamente sobre a veracidade dos manuscritos descobertos que continham o texto. Entende-se que é o mesmo caso da obra Beowulf, como já mencionado no primeiro subcapítulo, que continha emendas de outras obras latinas, nem sempre correspondentes ao mesmo período da publicação. Os românticos, com sua sede por novidade, acabavam por imitar outras imitações, o que era abertamente criticado por Leopardi. Para ele, os gregos não possuíam modelos, e, por isso, imitá-los seria o mesmo que não imitar. Essa é uma das maiores diferenças entre o pensamento de Leopardi e boa parte dos pensadores de sua época, mesmo aqueles que possuíam grande conhecimento sobre a tradição literária. Novamente, para Leopardi, os poetas modernos deveriam fazer um enorme esforço para alcançar a mesma ligação que os poetas antigos possuíam com a natureza e seus sentimentos, mas não se copiavam modelos e regras de poesia, e sim aquela criatividade livre de influências, observada apenas nos poetas antigos.

2 LEOPARDI E O ROMANTISMO ITALIANO

2.1. *Classicisti e Classicomani*: Ludovico di Breme e sua crítica ao classicismo.

Em 1818, dois anos depois do início da *querelle* entre clássicos e românticos na Itália, Ludovico di Breme publica um texto de maior fôlego a respeito da poesia romântica, no qual se utiliza do exemplo de uma tradução italiana da novela turca // *Giauro*, de Lord Byron, apontando para como o poeta inglês era bem sucedido em aplicar os efeitos da poesia romântica. O escritor milanês defende neste escrito alguns mecanismos utilizados na tradução feita pelo Sig. Rossi, que bem soube revestir a poesia de Byron com roupagem italiana. Um desses procedimentos elogiados por Ludovico di Breme é a alternância na contagem das sílabas poéticas, algo que era bem visto pelos românticos justamente por quebrar aquele conceito clássico da unidade da obra. A este propósito, seria importante mencionar outra publicação ocorrida em janeiro de 1818 de um texto que também elogiava a tradução do Sig. Rossi. No livro de E. Bellorini consta a informação de que o texto fora publicado como "*Anonimo*", mas encontramos o nome de Giuseppe Acerbi entre colchetes, indicando uma possível autoria para esse artigo. Trata-se de um caso similar àquele do texto de Pietro Giordani, de 1816, já mencionado no primeiro capítulo, e no qual aparece o nome de Giovanni Gherardini também entre colchetes. Além disso, ao final desse breve elogio lemos a seguinte nota:

"[Una nota finale dell'Acerbi dice:] Ripetendo quanto abbiamo detto nel nostro proemio intorno alla questione letteraria tra i romantici e i classici, ci sembra che d'ambidue le parti si oltrepassino i giusti confini, e che tanto questi quanto gli altri, non essendosi abbastanza spiegati sulla natura del genere, si battano nel bujo. Mantenendo, come debb'essere nostro istituto, una perfetta imparzialità tra i due contrari partiti, avremo cura di dare ricetto in questo giornale a quanto ci venisse trasmesso, anche in favore del genere romantico."
(BELLORINI, 1943, p. 251)

Assim como Ludovico di Breme havia afirmado em 1816, sugerindo que uma Poética Romântica deveria ser melhor explicada e encontraria bons meios para ser feita em solo italiano, também Acerbi aponta para as definições desse novo gênero

que ainda não era conhecido pelos italianos. Como sabemos, esse era um dos motes dos autores classicistas, que enxergavam nos argumentos utilizados pelos românticos apenas alguns esboços, fragmentos ou especulações, mas nenhum texto que explicasse exatamente do que se tratava aquele novo tipo de poesia. Mais uma vez, Acerbi menciona a “*perfetta imparzialità*” de seu jornal, que publicaria igualmente as opiniões de ambos os lados. Ora, então por que as cartas de Leopardi não foram publicadas? O que nos parece é que Leopardi procura seguir esse “conselho” e acaba por ser quem melhor sistematiza essas reflexões sobre a poesia romântica no *Discorso*, mesmo sendo contrário à opinião de Ludovico di Breme e já desencantado com o projeto editorial da *Biblioteca Italiana*. Percebe-se, inclusive, que Leopardi se utilizou da palavra “*Sentimentale*” para descrever o que Ludovico di Breme chama de “*Patetico*”. Tal escolha, mostra como Leopardi estava alinhado com o pensamento romântico, em específico com aquele surgido duas décadas antes e sintetizado no texto de Schiller e Goethe, “*Poesia Ingênua e Sentimental*”, no qual se analisa a “nova poesia” como resultante de uma união entre essas duas características, e não como sendo correntes contrárias. Curioso, pois não parece que Leopardi tenha tido contato com esse texto alemão quando escreveu seu *Discorso*.

Nesta análise do texto de Ludovico di Breme daremos atenção especificamente aos trechos criticados por Leopardi em seu *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, excluindo de nossa análise o julgamento sobre a poesia de Lord Byron - mas entendendo que Leopardi parece conhecer a poesia inglesa - e, principalmente, a temática da tradução abordada desde o primeiro texto de madame de Stael, publicado dois anos antes. É nítido como desde então Leopardi demonstra reconhecer que Byron era um poeta original justamente por não ter abandonado a tradição. Como se sabe, dentre as extravagâncias da vida do poeta inglês, uma delas é seu alistamento voluntário para lutar na guerra da independência grega (1821-1829).

De certa forma, o reconhecimento que se tinha de Lord Byron por toda a Europa gerou diversas adesões à causa grega após sua morte, demonstrando como Byron havia levado até às últimas consequências a defesa da cultura grega e antiga. Os longos trechos nos quais Ludovico di Breme transcreve a tradução da poesia de

Lord Byron servem para demonstrar quais tipos de sublimes sentimentos a personagem de *Il Giauro* era capaz de suscitar nos leitores, além de mencionar algumas partes do *Manfredo* de Lord Byron, traduzidas por Silvio Pellico, outro defensor do romantismo em solo italiano. O que principalmente está em jogo aqui é a questão de como se alcançar o *patético* na poesia, e de como seria necessário abandonar os velhos moldes para que a poesia pudesse ressurgir com novas características, mais condizentes com os anseios e problemas daquele período histórico. Isto é, de como se utilizar das diversas ferramentas e inovações, muito mais numerosas do que aquelas que dispunham os antigos (inclusive em matéria de poesia) para dar vazão ao sentimento do homem moderno. O *patético* mencionado por Ludovico di Breme será depois classificado por Leopardi como o *sentimental*, característica também presente nos autores gregos e latinos e algo nada novo em termos de poesia.

O texto de Ludovico di Breme começa considerando a diferença entre o *saber* e o *crer*, ou seja, entre o conhecimento que pode ser obtido a partir do estudo das obras clássicas - científicas ou artísticas - nas quais se registram todo o conhecimento obtido pelo homem até aquele momento; e entre aquele conhecimento que é fruto de uma mente questionadora, que não se contenta com as explicações dos sábios da antiguidade para fundamentar suas ideias e que busca encontrar sua própria maneira para entender e descrever as pessoas e as coisas. Ludovico di Breme cita como exemplo o caso de Descartes:

Cartesio non volendo argomentare dell'uomo che dall'uomo, torse gli occhi dalla immensa farragine delle opinioni; si disimpacciò da quelle dottrine di che già le scuole, l'educazione e la consuetudine lo avevano imbevuto, e ricco in certo modo di quella studiosa ignoranza, pieno il petto di felici presentimenti, ei si affacciò con sincerità a sé stesso: dubitante s'ei dovesse mai nulla *sapere*: indifferente su di ciò ch'ei fosse per dover *credere*: certo solo frattanto di *esistere* in un qualche determinato modo. (DI BREME apud COPIOLI, 2013, ent. 935)

Para Ludovico di Breme, esse caso é emblemático pois demonstra que Descartes revoluciona o pensamento humano justamente por duvidar do conhecimento que existia até então, questionando o ensino e os métodos

conhecidos e estabelecendo sua própria experiência como base para fundamentar seu conhecimento. Mas Ludovico di Breme sabe que essa revolução operada por Descartes no conhecimento humano está bem longe de acontecer na poesia. É curioso, no entanto, que em seu artigo de 1816 ele mencione o oposto, ou seja, que uma poética verdadeiramente romântica possuiria facilidade para ser desenvolvida na Itália, principalmente pelas especificidades linguísticas que pareciam colocar o italiano como língua literária por excelência. A ideia que Ludovico di Breme também expõe aqui parece resvalar naquele pensamento abordado por Pietro Giordani em seu primeiro artigo, isto é, de que haveria uma diferença entre dois tipos de conhecimento no homem. O que o escritor milanês afirma ser o *creer* corresponde ao *sentir* utilizado por *Giordani*, e que, como vimos, é considerado por Fichte como o alicerce do *conhecimento*⁵⁴; uma diferença sutil mas que igualmente refere-se a um certo tipo de conhecimento intuitivo, que é inato ao ser humano e dispensa a necessidade de estudo.

Leopardi também compartilhava da ideia sensista presente em autores do século XVII, e acrescentava que a sensação ao lado da imaginação seriam cruciais para se produzir o conhecimento. Daí a primazia dos antigos em relação aos modernos, possuidores de uma imaginação estéril justamente porque não *sentiam* verdadeiramente, sempre copiando a maneira como outros poetas descreveram suas sensações diante da vida, mas nunca sentindo de maneira genuína. De certa forma, Ludovico di Breme sabe que o imaginário específico de cada povo é aquele mais arraigado, uma vez que ele é imbuído em nós desde nosso nascimento e estabelecido no interior de uma determinada cultura, que carregamos até mesmo se morrermos longe de nossa terra natal:

Sia o no desiderabile una simile rivoluzione nella poetica, certo ella è fra noi poco sperabile nei giorni che corrono. Altronde, ed in ogni tempo, uomo che abbia l'immaginazione, gli affetti e le reminiscenze nudrite di maniere e di modi tutti proprj di un certo paese e di una certa civiltà, difficilmente potrebbe costituirsi rispetto alla poesia della

⁵⁴ “[...] e até agora não teríamos nenhum conceito claro e seríamos sempre o torrão de terra que se extraviou do chão, se não tivéssemos começado a *sentir* obscuramente aquilo que só mais tarde viemos a *conhecer* com clareza. (FICHTE, 2014, p.65)

stessa indifferenza in cui Cartesio si costituì rispetto alla scienza (DI BREME apud COPIOLI, 2013, ent. 935)

Ludovico di Breme irá dizer que há na obra de Byron tudo que os classicistas criticam, ou seja, a temática, os hábitos das personagens, as paixões, o ideal do autor por trás dessas composições modernas⁵⁵. Será Leopardi a criticar exatamente todos esses pontos no *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, mas explicando, ao final, o caso específico de Lord Byron.

Partindo do tratado *Do Sublime* de Longino, Ludovico di Breme buscará demonstrar que o *Patético* é a característica que garante a eficácia sentimental, a empatia do leitor, qualidade que renderia a poesia antiga tão sublime. Ainda assim, comenta que é o próprio Longino quem critica o excesso dessa qualidade em certos autores antigos, indicando um limite para esse estilo. Também está envolvida aqui a reflexão sobre uma inspiração ou uma criatividade que pudesse ser conseguida a partir da imitação. Ludovico di Breme irá se deter na obra de Horácio, “*gran padre di molti che si arrogano di giudicare di poesia*” (DI BREME, 2013, ent. 940), marcada por um estilo irônico e por uma poesia feita de “*passione fredde e decisamente antipoetiche*” (DI BREME, 2013, ent. 944), uma poesia sem inspiração e baseada em lugares-comuns, em regras elementares e jargões que constituem uma poética imitada por muitos classicistas, poetas que “*antepongono la elocuzione alle idee*” (DI BREME, 2013, ent. 944).

Ed ecco in che modo Orazio si è fatto duce di tutti quelli, a cui mancando la spontanea intima ispirazione, e i quali volendo pur a dispetto della loro inutilità letteraria figurare tra i letterati, miglior mezzo non trovano che di deridere in altri cotesta ispirazione, ben sapendo anch’essi ch’ella non si acquista negli esemplari Greci, per far che si faccia, voltateli pur di giorno e di notte. (DI BREME apud COPIOLI, 2013, ent. 944)

Como vimos, Leopardi era tradutor de Horácio e justamente pelo domínio dessas regras básicas de estilo e pelo uso dos lugares-comuns é que conseguiu ser

⁵⁵ “Il soggetto, la condotta, i costumi, le passioni, l’ideale di questa composizione, la caratterizzano di quella specie appunto di poesia contra cui si scagliano con caloroso risentimento e con freddi argomenti quelle persone, le quali hanno le regole antiche per troppo più importanti che non l’effetto presente; le quali chiaman regole la consuetudine; e che nelle stesse consuetudini confondono tuttodi quelle della Natura con quelle degli artifizj e delle scuole.” (DI BREME apud COPIOLI, 2013, ent. 948)

bastante inovativo para sua época. Porém, Ludovico di Breme não considera Horácio como um dos maiores, uma vez que lhe faltava aquela verdadeira inspiração, que é necessária para a evolução da poesia e que poderia ser observada mesmo quando os autores procuravam explorar situações humorísticas. Sem esse furor, independentemente de se tratar de algo melancólico ou provocar o riso, o poeta não poderia alcançar os sentimentos mais genuínos do ser humano.

Democrito era un uomo profondamente invaso dalla voce della Natura, e basterebbe sola quella sua professione poetica a riconfermarmi in certa mia opinione, cioè che nulla somigliasse più al gemere di Eraclito che il riso di Democrito. (DI BREME apud COPIOLI, 2013, ent. 946)

Portanto, para o ideólogo romântico de Milão, o “*maninconioso*” era apenas uma das tantas facetas do patético, que está intimamente relacionado com o que há de mais recôndito e profundo no ser humano. Essa é a característica constante da poesia moderna, da qual bem se utilizavam Lord Byron, Schiller, Klopstock e os outros poetas românticos:

Ora il patetico, non volgarmente inteso, ma in quanto egli è espressione di ciò che v’ha di più riposto e di più profondo (non già di più *maninconioso*) nell’animo e nel sentire umano presenta veramente e costituisce uno dei caratteri più costanti della poesia moderna. (DI BREME apud COPIOLI, 2013, ent. 949)

Sendo assim, Ludovico di Breme dirige seu discurso não só aos “*Classicisti*”, mas principalmente aos “*Classicomani*”⁵⁶, que se esqueceram que a verdadeira poesia deve ter algo daquela “*scintilla divina*”, mencionada por Leopardi na *Lettera ai signori compilatori della Biblioteca Italiana*. O que parece unir Ludovico di Breme e Leopardi é que, para ambos os autores, o poeta deveria se atentar muito mais ao efeito produzido no leitor do que à reprodução fiel das velhas regras clássicas da poesia.

Sintetizando os tópicos que Di Breme expõe em seu artigo, percebe-se que existe principalmente a tentativa de inverter o dogma da época de que os antigos

⁵⁶ “Prego non i *Classicisti* soltanto, ma finanche i *Classicomani* di porre qualche avvertenza sulle seguenti idee.” (DI BREME apud COPIOLI, 2013, ent. 950)

seriam superiores aos modernos. Vimos que mesmo madame de Staël havia exposto que a superioridade dos clássicos nada mais era que um alumbramento diante de um mundo que ainda era novo; que a maestria deles residia apenas no fato de que o homem estava apenas começando a entender a si mesmo e a descrever a Natureza, como no caso de Homero, participante de uma época em que tudo era simples aos olhos do homem, e, por isso, também seu estilo espelhava essa simplicidade. O que é totalmente contrário à opinião de Leopardi é o fato de Ludovico di Breme não considerar que a imaginação estivesse em vias de extinção para o homem moderno:

Non credo che la facoltà poetica possa mancare nell'uomo giammai; e se si voglia attentamente distinguere due maniere d'immaginazioni, si vedrà che l'una viene ampliandosi e affinando, a misura che l'altra si va, la Dio mercè, svaporando e perdendosi. Il furor poetico fu già in massima parte un legittimo e semplicissimo effetto dell'avita stupidità umana. Ignorantissimi su di ogni cagione, e sui principj dei fenomeni; vittime, non conduttori delle cose, gli uomini, d'ogni accidente fecero poesia. Quel mondo antico, che noi veneriamo a traverso il prisma dei secoli, e che le cortine e l'oscurità delle tradizioni ci hanno fatto parere così reverendo; quel mondo canuto agli occhi della immaginazione, ma bambino a quelli della ragione, vedeva dappertutto portentosi e macchine soprannaturali. (DI BREME apud COPIOLI, 2013, ent. 951)

Esse trecho expõe claramente a ideia mencionada acima, isto é, que o homem antigo, desprovido da racionalidade dos modernos, podia fazer poesia a partir de qualquer fenômeno natural. Por não possuir o conhecimento necessário para desvendar a Natureza, esse homem primitivo apenas poderia imaginar o mundo e as coisas, sendo superior aos modernos apenas quando analisado com a distância e os olhos da modernidade. Para o literato milanês, haveria dois tipos de imaginação, e uma delas deveria ser abandonada para que a psicologia e a arte produzida pudessem visar a grandeza do ser humano; ou seja, tratava-se de abandonar aquele tipo de imaginário da mitologia grega, repleto de barbárie, no qual mesmo os exemplos dos deuses eram viciosos.

Veremos que Leopardi é bastante contundente quando explica essa veia cristã dos românticos, em contraposição a um suposto paganismo que era visto e acusado nos classicistas da época. Caberia investigar mais profundamente, no entanto, se essa questão seria especificamente real na Itália ou se ela se estendia por toda a Europa. O que é crucial para compreender o pensamento de Leopardi, no entanto, é a distinção que se faz entre a racionalidade (ou o intelecto) e a imaginação. Para ele, na poesia, não se procurava o efeito de inebriar o intelecto, como se assim se esquecessem os poetas dos avanços científicos que desvelam a realidade para o homem. Procurava-se, porém, um estímulo da imaginação, um engano dessa faculdade deliberadamente aceito pelo leitor de poesia, desde que amparado pela verossimilhança. Sobre essa questão trataremos com mais atenção no próximo capítulo.

Aparentemente, para Ludovico di Breme, a mitologia grega era apenas um inventário de onde se retirava algumas fórmulas prontas para compor poesias rasas. A verdadeira poesia, que não era a simples cópia dessas fórmulas, deveria portar também aquele sinal de que o poeta estava alinhado com os anseios de um homem de seu tempo, uma poesia que saberia descrever a vastidão e a profundidade dos sentimentos humanos:

“La mitologia è, al più, un corredo di formole, una lingua Tecnica, ecco tutto: ma non è più poesia [...] Non accusano essi tuttodi la poesia romantica di nutrirsi esclusivamente d'idee *melanconiche*, perciò appunto che non vogliono discernere fra il patetico ed il lugubre, ch'è soltanto uno degl'innumerevoli accidenti del patetico? Perciò il patetico non consiste necessariamente nel lugubre, ma sì nel *profondo* e nella vastità del sentimento. (DI BREME apud COPIOLI, 2013, ent. 958)

Para Leopardi, contrariamente ao pensamento romântico de Ludovico di Breme, a mitologia grega não se tratava apenas de uma língua técnica ou de meras fórmulas poéticas, mas era portadora de exemplos daquilo que existe de mais primitivo no homem, de um período no qual, por estar a razão ainda em vias de desenvolvimento, era a imaginação a ser utilizada para compreender os objetos e os fenômenos naturais. Trata-se de outro ponto chave de distinção entre esses dois

autores, mas é algo que coloca Leopardi em uma posição diferente também dos outros românticos italianos. Seu pensamento parece se alinhar muito mais com grandes autores europeus desse período, como se o pensamento de Leopardi se tornasse menos provinciano e mais abrangente. É curioso pensar que madame de Stael em 1816 havia apontado para um suposto processo de “europeização” que a Itália deveria passar para evitar que caísse em um sono profundo do saber. O que sabemos hoje é que Leopardi seria reconhecido por pensadores da Alemanha, país expoente da filosofia no século XIX e XX, mesmo por aspectos não ligados especificamente a um seu eventual sistema filosófico, como é o caso de Nietzsche, que elogia o estudo filológico e o estilo leopardiano⁵⁷.

Ludovico di Breme dirá que o patético, à primeira vista, aparenta dar peso aos prazeres da vida, mas essa qualidade da poesia também serve para ornamentar até mesmo aquilo que é o mais amargo da experiência humana, como a morte, a separação de entes queridos ou a injustiça dos homens. Continua dizendo que, na verdade, o patético supera o melancólico e que versos como “*O fortunate Senex (e non è senza patetico quel fortunate), hic inter flumina nota et fontes sacros frigus captabis opacum!* [O fortunato Vecchio, qui godrai il refrigerio tra fiumi noti e fonti sacre!]” (DI BREME apud COPIOLI, 2013, ent. 958) trazem o que há de melhor do patético, ou seja, a capacidade de tocar a fundo a alma humana. Se esse é um efeito que todo poeta deveria pensar em causar, a opinião de Ludovico di Breme, portanto, era a de que os românticos estavam em vantagem em comparação aos autores clássicos.

Ludovico di Breme também irá comentar sobre o efeito do patético no poema de Ossian. Como mencionado anteriormente, Leopardi termina a *Lettera ai signori compilatori* dizendo sarcasticamente qual seria o fim dos italianos que se “nutriram” de Ossian, poema que havia sido publicado em 1762⁵⁸ e que seria um épico celta “redescoberto” pelo poeta escocês James Macpherson. O que é louvado nessa obra por Ludovico di Breme é justamente o patético que cobre sentimentos genuínos de felicidade e que está presente em cenas como aquela em que Ossian sente

⁵⁷ “Leopardi é o ideal moderno de um filólogo, os filólogos alemães nada podem fazer.” (NIETZSCHE, apud: BOSI, 2016, p.145).

⁵⁸ The name Ossian became known throughout Europe in 1762, when the Scottish poet James Macpherson “discovered” and published the poems of Oisín, first with the epic *Fingal* and the following year with *Temora*; both of these works were supposedly translations from 3rd-century Gaelic originals. (Enciclopédia Britannica, visitado em: 06/06/2022.)

complacência com a missão dada a seu filho por Fingal, “il padre d’Ossian, l’uomo il più poetico che per avventura fosse mai celebrato” (DI BREME apud COPIOLI, ent. 960), de transmitir os feitos heróicos às gerações posteriores. Sendo assim, essa característica patética está atrelada aos anseios mais profundos de felicidade do ser humano, como a vontade em deixar registrado os próprios “*fasti*”⁵⁹ para manter ativa a memória de um indivíduo e de todo um povo, e não relacionada exclusivamente a anseios melancólicos ou angustiantes. Esse tipo de patético seria revelado até mesmo na “*voluttà*” da morte, mais próxima de um prazer sem dor ou lamento.

Cabe mencionar que as narrativas da obra *Ossian* remeteriam a um período do século III a.C, mas descobriu-se posteriormente que James Macpherson havia inventado e traduzido suas próprias narrativas, enganando mesmo autores como Goethe, que admiravam e elogiavam esse trabalho. Entretanto, não se sabia ainda que se tratava de uma falsificação de manuscritos. Liga-se a isso o que já mencionamos sobre obras como *Beowulf* e o tratado poético de Longino no primeiro capítulo deste estudo.

Antes de iniciar propriamente a crítica à novela de Lord Byron, Ludovico di Breme se dirige aos leitores em uma tentativa de fazê-los notar os pontos positivos dos italianos, como o clima, as artes e os costumes sociais. Devemos lembrar do que afirmava Leopardi sobre a defesa de uma “pátria” que é exclusivamente literária:

Non t’è avvenuto mai, o lettore, di vedere in paesi forestieri gli ospiti tuoi ora esaltarsi ed ora intenerirsi al nome solo dell’Italia; invaghiti nella immaginazione, del suo bel sole, del fiorito suo terreno, del genio pittorico e musicale che le si concede ancora, non meno che dell’estro poetico, della vicendevole nostra benevolenza, e degli animi gentili ed amorosi che figuravansi palpitassero qui tuttavia fra cotante prerogative della natura? (DI BREME apud COPIOLI, 2013, ent. 965-966)

Mais uma vez, o que Ludovico di Breme faz aqui é “imitar” os italianos que desdenhavam da imitação de obras estrangeiras, sarcasticamente como feito no seu primeiro texto publicado em 1816. Ludovico di Breme dirá que os italianos não enxergam que o gelo que circunda os países setentrionais é inversamente

⁵⁹ A palavra é utilizada por Lodovico di Breme (COPIOLI, 2013, ent. 962) como na definição da Enciclopédia Treccani: “2. fig. Memorie gloriose: Testimonianza a’ f. eran le tombe (Foscolo)”

proporcional ao calor do ânimo desses autores, o que jamais poderia ser dito dos italianos, que respiram um ar quente mas se tornam frios. Lembremos, no entanto, que Ludovico di Breme não compreendeu o sarcasmo presente na *Lettera* de Leopardi, quando o autor pergunta: “se as mentes italianas estão frias, poderiam os setentrionais aquecê-las?”. Referimo-nos a essa questão para enfatizar que a *querelle* entre clássicos e românticos trouxe consigo outras indagações sobre pensamentos preconceituosos daquela época, como a atribuição das características humanas diretamente relacionadas ao clima em que se vive, em que centro e sul são considerados quentes e passionais, ou o fato de os setentrionais possuírem alguma superioridade no que diz respeito à racionalidade. Sendo assim, o que se percebe é que o pensamento de Leopardi seria muito menos aderente às modas do período, inclusive ao ironizar essa questão que seria generalizante e empobrecedora.

Voltemos às questões referentes ao estilo literário dos românticos. Como contraposição à mitologia grega que era revisitada pelos classicistas, Ludovico di Breme sugere os versos de Lord Byron “Oh quanta i suoi sospir spargon fragranza!” como uma tentativa bem feita de se dar vida à natureza sem o intermédio de figuras humanizadas, como era o caso das personagens de épicos e mitos. Continua dizendo que se utilizar desses subterfúgios para dar significado às coisas e ao mundo seria o oposto do que a própria natureza desejava, ou seja, criar relações únicas e imediatas entre os seres e as coisas. Essas personagens de mitos e de obras épicas nada mais tinham a oferecer, pois sempre encenavam as mesmas peças, tediosamente caindo nas mesmas peripécias. Atentamos para essa passagem pois ela será um ponto de forte distinção entre Ludovico di Breme e Leopradi no *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*.

Analisando os versos de Byron, Ludovico di Breme dirá que a figura de linguagem principal da poesia moderna é a analogia e que esse tipo de poesia exigiria muito mais de seu leitor: “ci vuole a maneggiarla molta filosofia e sensibilità molto avvertita.” (2013, ent. 976-977). Trata-se do contrário da “simples” personificação, figura de linguagem presente em abundância na mitologia grega. Como que se contradizendo, Ludovico di Breme, de forma irônica, apela às Musas pedindo por força para que o humanos deixem de lado essa mitologia, segundo ele,

repleta de imagens horríveis dos deuses e que poderiam fazer o ser humano retornar às mesmas bárbarias ali narradas:

[...] ritocedendo ogni dì più ne' tempi della umana fanciullaggine, sublimeremo la mente nostra nella perpetua contemplazione di quel sovrumano postribolo, di quella celeste Suburra, di quelle interminabili gerarchie di libertini immortali. Oh caste Muse! soccorreteci; che noi col vostro santo ajuto possiamo sempre più innalzarci al sublime ideale dello stupro, dell'incesto, della rapina, dei divini pettegolezzi, dell'empietà fra gli stessi Numi. (DI BREME apud COPIOLI, 2013, ent. 979)

De certa forma, pode-se dizer que Ludovico di Breme expõe uma preocupação moral com a poesia, a qual deveria expor outros modelos de existência além daquele modelo degenerado de alguns deuses figurantes dos mitos gregos. O que Ludovico di Breme defende é que a poesia produzida com base na mitologia grega não teria nada de novo para ensinar às futuras gerações, e que esse glorioso papel caberia agora aos poetas românticos, mais aptos a demonstrarem e cantarem os progressos do ser humano mediante bons exemplos. Certamente, o que ele sugere é que o poeta imprima em sua arte os sentimentos decorrentes de uma vida moderna, que ele copie as obras clássicas mas que as revista com o olhar, o sentimento, os afetos e os dramas sociais de sua própria época. Mais uma vez, a primazia desse tipo de poesia estava presente em Milton e Klopstock⁶⁰. Na crítica, Schlegel seria o melhor exemplo de “suprema abilità critico-romantica” (2013, ent. 985) com o trabalho sobre *Hipólito*, tragédia de Eurípedes, demonstrando como era possível realçar as obras clássicas com interpretações modernas.

Ademais, trechos como esse que se seguem poderiam indicar algum tipo de concordância entre Ludovico di Breme e Leopardi:

Impareremo dai Greci, e da quanti furon grandi nei secoli di poi, a non ricopiare mai più né Greci, né Latini, ma bensì ad emularli, gareggiando con essi nello sviscerare la Natura ideale, *modificata secondo i varj tempi*, e nello spaziare generosamente e

⁶⁰ “Ricorderò qui una seconda volta al mio lettore quanto mai di sentimento un Milton e un Klopstock abbiano saputo derivare dai più remoti e più imperfetti abbozzi storici e poetici. 147 Lo studio dell'antica letteratura è poco men che da rifarsi per intero, e l'arte di ravvivare, o di ringiovanire la poesia primitiva.” (DI BREME apud COPIOLI, 2013, ent. 985)

grandiosamente per la immensità del cuore umano. (DI BREME apud COPIOLI, 2013, ent. 985)

Devemos nos atentar, no entanto, para o entendimento que Leopardi possui da mutabilidade da natureza, um tema que será muito mais aprofundado no *Discorso*. Ademais, vimos que em sua *Lettera* Leopardi já havia resolvido essa questão da emulação dos gregos, indicando que, se não era possível igualar-se aos antigos, então ainda não seria possível nenhum tipo de emulação. Haveria ainda um grande caminho para ser percorrido antes de ultrapassar o modelo de Homero ou de Dante, ou seja, antes de *emulá-los*:

Ove già aveste agguagliati questi altissimi ingegni, vorrei perdonarvi se diceste: siamo giunti al fine di questa strada, andiamo a cercarne altre: avvengaché allor pure sarebbe da gente di poco senno parlar così, poiché se aveste aggiunto Omero, dovrete pensare ad avanzarlo, e non cercare altre strade per restare inferiori ad altri modelli: ma mentre tanto cammino vi rimane a fare per questo sentiero, volere entrare in altri è consiglio da mentecatti. (LEOPARDI apud COPIOLI, 2013, ent. 922)

Mais adiante, Ludovico di Breme esclarece aquilo que ele quis dizer sobre reavivar as obras clássicas com olhares modernos, mencionando como Dante, influenciado pelo Laocoonte de Virgílio, pôde retratar também as relações de afeto entre pais e filhos de maneira adequada à sua época, adornando-a com os costumes que eram da Idade Média.⁶¹

Outro ponto que merece nossa atenção é o comentário do escritor milanês a propósito da existência à época de dois tipos de crítica literária:

Ma a chi parlo io? e sotto qual cielo e in quali giorni?... Ci ha due specie di critiche letterarie; l'una servile, sia per difetto di lumi e di sentimento, sia per difetto di buona fede e per vile traffico di adulazione [...] Un'altra critica invece grave, avvivatrice degl'ingegni,

⁶¹ "Invaso dalla favola Virgiliana del Laocoonte, Dante, onde ripeterne degnamente gli effetti, non ritenne di essa che la pura drammatica situazione, il cui nerbo è tutto riposto nella reciproca dolorosissima ripercussione degli affetti paterni e filiali. A riprodurre pertanto un simile quadro, s'avvide egli, quel miracoloso ingegno, ch'era d'uopo raccomandare quella situazione a costumi, avvenimenti ed accessori tutti analoghi ai suoi paesi ed a' suoi giorni." (DI BREME, apud: COPIOLI, 2013, ent. 987)

e molto filosofica, [...] quest'altra critica nobile, liberale e giovevolissima, ha la sua vera sede oggidi in parecchie città della Germania Superiore ed in Edimburgo nella Scozia.

Ludovico considera ser o primeiro tipo de crítica literária aquela conservadora, que acredita não haver mais avanços para se fazer depois de certa perfeição alcançada pelos autores clássicos. Na Itália, Ludovico di Breme considera que essa maneira de se fazer crítica literária era fundamentada na *Ars Poetica* de Horácio e se resumia a elogios de obras do cânone literário, feitos em uma língua sem conformidade com sua época. Além de estabelecer o nível da poesia bem acima do “popular”, para ele esse tipo de crítica atrasaria o desenvolvimento do ser humano, uma vez que se opunha constantemente às novidades e descobertas das humanidades e das ciências. Novamente, a Escócia e a Alemanha são mencionadas como berço dessa crítica “liberale”, muito mais “filosofica” do que feita de “adulazione”.

Interessante pensar que a *Lettera* e o *Discorso* podem ser considerados os dois únicos textos de Leopardi que tratam especificamente de literatura de modo formalizado e sistemático. De fato, podemos encontrar diversos pensamentos sobre a literatura italiana e europeia no *Zibaldone*, mas, excluindo essas anotações que se encontram antes da menção à leitura das observações de Ludovico di Breme (e que serviram para a formulação do *Discorso*) nenhuma delas foi planejada para tornar-se pública. Pelo teor de suas reflexões sobre a poesia romântica, o *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* poderia ser considerado um marco na crítica literária italiana produzida naquele período.

Outros poetas por toda a Europa produziram um tipo semelhante de crítica literária, na qual também se nota o mesmo anseio para encontrar os próprios meios de fazer e dar sentido à poesia em tempos modernos. Para além da obra já citada do poeta alemão Schiller, o ensaio *A Defence of Poetry* de Percy Bysshe Shelley, escrito em 1821 mas publicado postumamente em 1840, também foi uma resposta a um célebre artigo sobre a poesia publicado por um conterrâneo seu na Inglaterra. É interessante notar nesse autor a semelhança com a posição de Leopardi, atestada

em uma carta⁶² enviada pelo poeta inglês aos editores de uma revista literária da época, na qual ele menciona os motivos que o levaram a escrever:

I am enchanted with your *Literary Miscellany*, although the last article has excited my polemical faculties so violently that the moment I get rid of my ophthalmia, I mean to set about an answer to it.... It is very clever, but I think, very false.

Assim como Leopardi considera as observações de Ludovico di Breme “pericolose”, por serem “*per la più parte acute e ingegnose e profonde*”, Shelley considerava aquele artigo “muito inteligente”, mas, ainda assim, falso. Esses são textos que expõem a ideia de que o poeta possui um papel crucial na sociedade, o de guiar o imaginário e a moral de toda uma cultura e de apontar para as ideias perigosas e falsas que poderiam causar prejuízos ao imaginário coletivo.

Não queremos nos desviar do foco proposto em nosso estudo, mas achamos pertinente mencionar esse fato pois há uma ideia presente em Shelley que se assemelha àquela de Leopardi no *Discorso*, ou seja, que uma vez sendo o vôo da imaginação mais alto no poeta, sua visão aguçada poderia apontar o caminho do que viria a ser a nova poesia, assim como a sua necessidade de se engajar em questões sociais. A crítica aqui é feita justamente a um tipo de arte que está desvinculada da moral e que retira do artista a obrigação de ser um agente transformador da realidade. Shelley escreveu *A Defence of Poetry* quando fazia sua longa estadia na Itália, mas esse texto não foi lido por seus contemporâneos, assim como o *Discorso* de Leopardi. Necessário mencionar também um ponto de divergência entre os dois autores, que parece colocar Leopardi ainda mais na vanguarda do pensamento moderno, isto é, o cuidado com a interioridade, a atenção aos efeitos das imagens que eram produzidas nas poesias românticas. Ainda que Leopardi tenha mudado o tom de sua poesia posteriormente e adotado também aspectos melancólicos marcantes na época, ele não cantou alguns temas sombrios⁶³

⁶² The Letters of Percy Bysshe Shelley, Vol. 1: Shelley in England, que podem ser lidas em www.oxfordscholarlyeditions.com, acessado em 07/06/2022.

⁶³ “Certamente la morte di una donna amata è un soggetto patetico in guisa ch’io stimo che se un poeta, colto da questa sciagura, e cantandola, non fa piangere, gli convenga disperare di poter mai commuovere i cuori. Ma perché l’amore dev’essere incestuoso? perché la donna trucidata? perché l’amante una cima di scellerato, e per ogni parte mostruosissimo? Troppe parole si potrebbero spendere intorno a questo argomento, stante che l’orridezza è l’uno dei caratteri più cospicui del sentimentale romantico; ma quanto più cose ci sarebbero da dire, tanto più volentieri le tralascio.” (LEOPARDI apud COPIOLI, 2013, ent. 291-292)

e sórdidos do ser humano, o que é distintivamente notável nas obras de Shelley. Rosita Copioli afirmará na introdução à versão digital do *Discorso*:

Ben più dell'Apologie for Poetry (o *The Defence of Poesie*) di Philip Sidney, o della *Defence of Poetry* di Percy Bysshe Shelley, il *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* di Giacomo Leopardi è una matassa di vene, un sistema circolatorio dei più intricati, offerto per la salvezza dell'arte che fra tutte è la più vicina al ricordo della vibrazione della Parola primordiale che evoca il mondo, e lo colora. (COPIOLI, 2013, ent. 64)

O texto termina com os elogios de Ludovico di Breme a Lord Byron e ao tradutor italiano Sig. Rossi, que soube transferir a “índole inglesa para a índole italiana”, argumentando a favor da falta de unidade na contagem do número de versos e na constância das rimas. Ludovico di Breme ataca mais uma vez os classicistas, “Aristóteles, Quintilianos e seus papagaios”⁶⁴, que insistem nas regras clássicas, produzindo assim uma poesia repetitiva e sem originalidade.

2.2. Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica: uma poética própria

“Na análise de um sistema complexo, como é uma obra centrada sobre mitos, fazer “arqueologia do sujeito” não consiste apenas em rastrear as situações psíquicas que se projetam nos signos, mas também e sobretudo descobrir como uma certa visão mítico-ideológica passou de receptiva a ativa, isto é, a construtora de um universo literário.” (BOSI, 2016, p.145)

⁶⁴ “I grandi ingegni concepiscono indipendentemente da chicchessia. Vengono poi gli Aristoteli, vengono i Quintiliani, e vengono tutti i pappagalli loro, i quali confondendo insieme ciò ch'è regola invariabile di bello ed elemento semplicissimo di composizione, colle mille industrie variabili e particolari presso un tale o un tal altro poeta, v'impongono di attenervi sempre a quelle precise norme.” (DI BREME apud COPIOLI, 2013, ent. 1008)

Fazer “arqueologia do sujeito”⁶⁵, no caso de Leopardi, seria buscar compreender tanto os influxos de seus estudos juvenis e das influências dessa primeira etapa de sua vida, ainda que inconscientes (como no caso do pai), quanto compreender as relações que são estabelecidas com outros discursos e épocas, relações que se estabelecem de maneira consciente por parte do autor, sabendo que existe nele a intenção de materializar aquelas influências em um texto, objeto que permanece como testemunho dessa intenção.

De acordo com Rosita Copioli, no *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* de Leopardi “è avvenuta la trasformazione essenziale che lo ha reso quello che sarà fino alla morte” (COPIOLI, 2013, ent. 11), no sentido de que os pensamentos que aqui se desenvolvem são já preâmbulos de outras obras de sua fase mais madura. Nesse discurso de Leopardi podemos notar também o que Antonio Prete sustenta ser:

“una preoccupazione giovanile di Leopardi era che i poeti del suo tempo non riuscissero a sentire la natura, a imitarla e rappresentarla in un’epoca in cui essa era sepolta sotto “la mota dell’incivilimento e della corruzione umana”: solo la “familiarità” con la poesia degli antichi poteva aiutarla a conoscere e abitare “nel mondo snaturato la natura”. (PRETE, 2019, p.12)

Nesse caso, Leopardi via a poesia dos autores que se diziam românticos como distanciada da natureza, querendo dizer com isso que não era cantando os avanços científicos e humanos que essa poesia estaria progredindo ou se aprimorando.⁶⁶ Como vimos, um dos motes principais desta *querelle* é a distinção entre o avanço da ciência comparado ao da literatura, mas, neste *Discorso*, Leopardi aponta também para o processo de empobrecimento que a mente humana parecia estar sofrendo em decorrência de uma supervalorização da racionalidade.

Também notamos que essa crítica de Leopardi ao iluminismo nunca foi somente uma questão de aderir ou refutar os pensamentos dominantes de sua

⁶⁵ “Em seu ensaio sobre a interpretação, Paul Ricoeur propõe que se chame “arqueologia do sujeito” o resultado a que chegariam as ciências humanas ao sondarem o passado de um homem mediante os símbolos que a sua linguagem desvela.” (BOSI, 2016, p.145)

⁶⁶ Basta lembrar das primeiras páginas do *Zibaldone* de Leopardi: “Tutto si è perfezionato da Omero in poi, ma non la poesia.” (Zibaldone, 1ª edizione elettronica, 2001, p.31. Disponível em: www.liberliber.it/online/autori/autori-l/giacomo-leopardi/pensieri-di-varia-filosofia-e-bella-letteratura, acessado em: 5 de julho de 2022).

época, mas uma força que o impulsionou a resistir até o fim ao que aparentava nos deixar menos humanos. Leopardi defende, inclusive, que os antigos, por possuírem uma imaginação mais fértil e uma sensibilidade maior para com a natureza, eram mais sábios e felizes.

Sendo assim, a imaginação é a fonte primária de felicidade e não deve ser abandonada ou diminuída em relação ao raciocínio. A poesia, como sustenta Leopardi, deve brincar sempre com a possibilidade do engano da imaginação, nunca do engano do intelecto, pois que estaria então se desviando da sua verdadeira finalidade, que é deleitar. Junto a isso, a imaginação de um povo deve ser constituída de elementos tradicionais da cultura local; assim como uma criança dificilmente conseguirá criar algo diferente daquilo que não vê ao seu redor, o leitor não obterá prazer ao tentar imaginar uma personagem ou um objeto que não está presente na sua cultura, no imaginário e na história de seu povo. Leopardi está mais próximo daquele verdadeiro romantismo, que busca a criação de uma identidade nacional e abandona todos os moldes, conseguindo unir ao seu estilo o embrião de um projeto político nacionalista, característica que faltava aos românticos milaneses que defenderam Madame de Staël e Ludovico di Breme:

Na verdade, como iremos ver, o posicionamento estético e ideológico dos românticos milaneses é, por sua vez, uma tomada parcial e redutora, tendo como principal objetivo a renovação da cena literária italiana sem nenhum tipo de programa unitário e tomando de empréstimo ideias esparsas de temas das correntes europeias, mais notadamente da *Tempestade e Ímpeto* dos alemães. (CAMILLETTI, 2014, p. 8, trad. nossa)⁶⁷

Contra o que atestava Ludovico di Breme, Leopardi defende-se da modernidade como um todo, pois ela parece carregar consigo prejuízos ao ser humano, principalmente no que diz respeito a um insaciável e rápido desejo pela novidade. Não é necessário nos aprofundarmos em tal questão para compreender o quanto o pensamento de Leopardi carrega elementos de nossa sociedade atual, sendo extremamente inovador para sua época. Ele defende, além disso, que a

⁶⁷ “Actually, as we will see, the ideological and aesthetic position of Milanese Romantics is on the one hand a partial and reductive one, taking as its main aim a renovation of the Italian literary scene without any sort of clear or unitary programme, and by borrowing scattered ideas and themes from European trends, most notably from the German *Sturm und Drang*”

originalidade, em termos literários, nunca será alcançada apenas destruindo o que demorou tanto tempo para se consolidar; que a emulação é o desejo de superar aquilo que está sendo imitado e que a simplicidade dos antigos é ainda uma característica que deve ser almejada diante da multiplicidade e complexidade dos românticos. À essa última tópica liga-se o fato da defesa de uma poesia que estivesse conectada com sua própria tradição, sendo poesia culta apenas por fazer alusões às diversas obras da tradição clássica, mas ao mesmo tempo uma obra que pudesse ser lida por todos, inclusive por aqueles sem a instrução ou o conhecimento do vocabulário dos românticos. A palavra “cultura” aqui não estava carregada do significado que a ela atribuímos hoje, como algo diferente do popular, mas no sentido de estar carregada justamente da cultura local.

Como pudemos observar neste *Discorso*, Leopardi introduz uma discussão que ficou por algum tempo esquecida no século XIX e que veio à tona com as grandes guerras do século XX, ou seja, a indagação sobre a possibilidade de continuar a se produzir poesia em um tempo tão instável, esvaziado de sentido na maior parte e no qual a armadura do positivismo já mostra suas rachaduras.

Segundo Alfredo Bosi (1993), no seu célebre ensaio “O ser e o tempo da poesia”, para a poesia se manter original, ela deve estar vinculada a um tipo de projeto grandioso, assim como o projeto arriscado de Leopardi, que procurava combater as ideias “perigosas” de Ludovico di Breme ao mesmo tempo em que criava sua própria poética e se alinhava com o espírito nacional e coletivo, deixando de lado aquele egocentrismo que ele acusava nas obras românticas. Nas palavras do crítico brasileiro:

“A poesia, a partir do mercantilismo, mantém-se “autêntica só quando trabalhada desde o íntimo por um projeto, arriscado e custoso, de reaproximar-se do mundo-da-vida, da natureza liberada dos clichês, do *pathos* humano que enforma o corpo e a alma. Para subsistir, a poesia tem precisado superar, sempre e de cada vez, aquela direção teimosa do sistema que faz de cada homem e, portanto, de cada escritor, o ser egoísta e abstrato que Leopardi deplorava.” (BOSI, 1993, p.120)

A respeito da sensibilidade dos poetas românticos, Leopardi acredita que eles tentavam: “sviare il più che possono la poesia dal commercio coi sensi”⁶⁸ (LEOPARDI apud COPIOLI, 2013, ent. 156). A esse propósito, lembramos mais uma vez as palavras de Antonio Prete (2019), reportadas no livro *La poesia del vivente*, um dos mais atuais estudos sobre a obra leopárdiana, que mostram como essa sensibilidade de Leopardi estaria igualmente relacionada a uma “atenção à interioridade”:

“Una conoscenza che, se svuota la forza delle passioni, e affievolisce il legame con l’immaginazione, dischiudendo la gelida lingua del nulla, disvela tuttavia, allo stesso tempo, una nuova sensibilità: dunque, una cura dell’invisibile, un’ attenzione all’ interiorità” (PRETE, 2019, p. 20)

Sem levar obviamente em conta o contexto diferente das leituras críticas, lembramos que Benedetto Croce (1964), no livro *Poesia e non poesia*, analisando a sistematicidade das meditações de Leopardi a respeito da poesia, considera não haver nada de novo no pensamento leopárdiano a esse propósito:

“Leopardi non offre se non sparse osservazioni, non approfondite e non sistematiche. A lui mancava disposizione e preparazione speculativa, e nemmeno nella teoria della poesia e dell’arte, sulla quale fu condotto più volte a meditare, riuscì a nulla di nuovo e importante, di rigorosamente concepito.” (CROCE, 1964, p.103-104)

Esse trecho é interessante pois não sabemos se Benedetto Croce entrou em contato com o *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* para afirmar que Leopardi não havia chegado a nenhum resultado novo em relação a sua “teoria da poesia”. Como já comentamos, na *Estética* de Croce há um grande capítulo que se propõe a tratar da imaginação, justamente um campo no qual a crítica do *Discorso* de Leopardi revela-se bastante extensa. Provavelmente o crítico napolitano baseava sua opinião na constatação de que Leopardi é, de fato, um poeta fragmentário e um filósofo não-sistemático, e, por isso, para ele, um poeta e crítico menor. Aliás, o julgamento de Croce sobre a ausência de um sistema filosófico em Leopardi parece

⁶⁸ Neste trecho Leopardi se utiliza da palavra “*commercio*” da mesma maneira que madame de Stael, no sentido de “relação”.

mais um reflexo inconsciente por parte do napolitano em fazer de sua própria filosofia um sistema verdadeiro. Ou, melhor, é um julgamento fundamentado em um pavor de cair na mesma armadilha que Leopardi armou na selva gigantesca do pensamento que abrange também a arte e seus processos cognitivos.

Tal constatação torna-se ainda mais relevante quando pensamos que Francesco De Sanctis, o grande mestre de Croce, foi o primeiro a retomar a crítica leopardiana com certa exclusividade e profundidade. Curioso é também o subcapítulo “*Il genio dell’ antiretorica*”, no livro “*Storia della letteratura italiana*” de Francesco Flora, no qual lemos: “La cultura italiana, per opera del Croce, usciva dall’isolamento e dalla umiliazione provinciale, ritrovava i suoi vitali legami con De Sanctis e con Vico” (FLORA, 1940, p.182). Croce dirá sobre De Sanctis:

“Pure, questo stesso giovani che doveva diventare un insigne critico dopo che ebbe, per alcuni anni venerato nel Leopardi l’apportatore della verità e il maestro della vita, si avvide, nel 1850, che non era più il tempo, di dubitare e gemere ed imprecare, che il dolore umano è “seme di libertà”, che bisogna soffrire ma operando e sperando e perciò conveniva “porre da canto Leopardi; Leopardi, maestro di vita.” (CROCE, 1964, p.101).

Mas, ao percorrer a fortuna crítica leopardiana obrigatória, também devemos lembrar o que diz Francesco Flora a respeito do julgamento de Croce sobre Leopardi, que ajudaria a explicar o trecho citado em favor de Croce: “E si dimenticava quante volte il Croce sembrò proprio lui involontariamente dar esempio d’odio per quegli studi, por mano, e l’ironia è che lo faceva con tratto realistico, obiettivo, al cataclisma e al Finimondo.” (FLORA, 1940, p.1259) O texto de Croce foi escrito em 1922-1923, e publicado no livro *Poesia e non poesia*, e Flora parece entender sobre a mudança necessária e inevitável de opiniões que um crítico sofre durante a vida (o mesmo serve no caso das diversas mudanças de Leopardi, como aquelas que averiguamos a respeito da opinião de Stael e do romantismo) e complementa: “E se questo succede nel Croce, immaginiamoci negli altri.” (FLORA, 1940, p.1259)

Certamente, entre Vico e De Sanctis poderíamos colocar o nome de Leopardi, como quem tenta proteger sua pátria do provincianismo, buscando se enquadrar em um contexto de pensamento mais abrangente. Mas Leopardi não encontrou ouvidos

em sua época e manteve-se firme diante das questões políticas e editoriais, o que talvez o tenha excluído ainda mais do panorama do pensamento estético que vinha se desenvolvendo na Europa.

Quanto à crítica de Croce que enxerga em Leopardi um poeta didascálico, podemos entender que essa característica do texto fragmentado é justamente um dos traços formais mais marcantes da modernidade, conforme aponta Antonio Candido, citando também Giuseppe Ungaretti, no ensaio “Romantismo, negatividade, modernidade”:

“No século XX as vanguardas de certo modo entronizaram o fragmento, que seria na opinião de muitos a solução adequada para exprimir o mundo em que vivemos, graças à descontinuidade do discurso [...] Diz ainda [Ungaretti] que na Itália Leopardi usou “fragmentos de suas poesias de adolescência, dando-lhes o efeito intensíssimo de fratura abissal na origem, de fratura abissal no fim.” (CANDIDO, 2010, p. 68)

Alguns trabalhos dos últimos anos a respeito de Leopardi mostram que seu pensamento estava bastante próximo àquele de Giambattista Vico, dando inclusive continuidade a alguns de seus temas mais caros.⁶⁹ Aliás, como poderia Leopardi não ter inovado em nada, como afirmava Croce, quando hoje sabemos que um dos traços marcantes da literatura moderna é a fragmentariedade de uma obra? O que queremos ressaltar é que filósofos do século XX, como Sartre e Camus, também não desenvolveram seus sistemas filosóficos com base nos velhos moldes da filosofia, mas "assistematicamente" o que eles fizeram foi criar uma literatura filosófica, demonstrando que umas das melhores formas de expor o mundo e suas relações pode ser a partir da escrita de um romance.

Voltemos ao *Discorso*. A respeito da questão da autoria do texto, desta vez, diferente da *Lettera ai signori compilatori*, Leopardi irá escrever em anonimato, o que ele diz ser feito não por falta de coragem, pois se deveria defender sua pátria ele

⁶⁹ Referimo-nos aqui a Fabiana Cacciapuoti e seus últimos estudos entre Vico e Leopardi, como na mostra realizada em Napoli, em março de 2019, intitulada “*Il corpo dell’idea: Immaginazione e Linguaggio in Vico e Leopardi*” e também a Antonio Prete em “*Sapienza poetica e pensiero poetante, o del rapporto Leopardi-Vico*” que está no livro *Leopardi e Noi*, de 2019. No Brasil, foi Alfredo Bosi que, em um primeiro momento, sem mencionar Leopardi, percebeu o quanto o pensamento europeu devia ao filósofo napolitano. Seguindo a mesma linha de raciocínio da poesia como fonte de conhecimento, Alfredo Bosi pode ser considerado um dos pioneiros nos estudos leopardianos no Brasil.

nunca seria temeroso, mas simplesmente por que não há necessidade de fazer conhecido seu nome. É interessante se pensarmos na já mencionada carta a Pietro Giordani, na qual Leopardi menciona seu desejo de glória e suas intenções literárias. Nota-se também a consciência de que ele provinha de uma região que não fazia parte dos círculos nos quais as ideias românticas eram conhecidas:

E incominciando dico che non paleserò il nome mio, per non far vista di credere né che altri, letto quello ch'io scriverò, possa desiderare d'aver notizia di chi scrisse, né che il mio nome manifestato vaglia a darmi a conoscere, ignotissimo com'egli è. Per queste cagioni terrò nascosto il mio nome, non per timore, o Italiani, ch'io non temerò mai scrivendo il vero e scrivendo come potrò per voi, né l'odio di chicchessia né il potere o la fama di chicchessia. (LEOPARDI apud COPIOLI, 2013, ent. 154-155)

Já abordando o assunto principal, Leopardi menciona sobre esse tipo de poesia intelectual que vinha sendo feita pelos autores românticos, que retiravam de seus versos quaisquer ligações com os sentidos e as sensações. O que Leopardi critica é a naturalidade dessa poesia romântica, na qual toda experiência sensorial do poeta deve passar por complexos processos mentais, e afastando-se cada vez mais da natureza - que é material, fantástica e corpórea:

Già è cosa manifesta e notissima che i romantici si sforzano di sviare il più che possono la poesia dal commercio coi sensi, per li quali è nata e vivrà finattantoché sarà poesia, e di farla praticare coll'intelletto, e strascinarla dal visibile all'invisibile e dalle cose alle idee, e trasmutarla di materiale e fantastica e corporale che era, in metafisica e ragionevole e spirituale. (LEOPARDI apud COPIOLI, 2013, ent. 156)

Já de início, Leopardi aponta para duas contradições presentes no texto de Ludovico di Breme, ou seja, a primeira, que diz respeito àquela união da “intuizione logica” com o “prestigio favoloso”, que Di Breme diz simplesmente não se harmonizarem na mitologia grega, ao que Leopardi responde que se assim fosse, por que deveriam os italianos abandonar as fábulas gregas e aderir as fábulas de outras culturas? Afinal, todas são fábulas:

“[...] e quello ch'è più mirabile, intantoché maledicevano l'uso delle favole greche, hanno inzeppate ne' versi loro quante favole turche arabe persiane indiane scandinave celtiche hanno voluto, quasi che *l'intuizione logica* che col *prestigio favoloso* della Grecia non può stare, con quello dell'oriente e del settentrione potesse stare.” (LEOPARDI apud COPIOLI, 2013, ent. 158)

Ludovico di Breme também menciona em seu texto que a mitologia não é mais que uma língua técnica, fórmulas prontas para se produzir poesia. O que aparenta é que mesmo as outras fábulas seguem determinados moldes, não mudando exatamente a maneira ou o estilo dessa poesia, apenas o imaginário. Adiante Leopardi aprofundará essa questão, à qual retornaremos em nossa análise. Partimos agora para a segunda contradição na qual Leopardi diz terem caído os românticos, uma questão que pôde ser observada a partir das ideias de Ludovico di Breme no texto de 1818.

O que Leopardi expõe é que Ludovico di Breme se contradiz ao mencionar que a “faculdade imaginativa” não vinha diminuindo no homem moderno. Acima de tudo, e aqui é Leopardi quem faz questão de pontuar, Di Breme caí em contradição ao defender que a poesia não deve enganar justamente a imaginação. O que Leopardi nota é que Ludovico se utiliza da palavra “seduzir” com o mesmo sentido de “enganar”:

Ora tornando al Cavaliere, seguita egli dicendo immediatamente che la facoltà immaginativa è sostanzialissima nell'uomo, di maniera che non può svanire né scemare, ma per l'opposto arde oggi come sempre d'essere *invasa rapita innamorata atterrita* E PERFIN SEDOTTA (qui sta il punto); *né avverrà mai che non soggiaccia alle ILLUSIONI delle forme armoniche, alle estasi della sublime contemplazione, all'efficacia dei quadri ideali, purché non sieno più arbitrari* DEL TUTTO, e DEL TUTTO *nudi di analogia con quel vero che ne circonda, o con quello ch'è in noi*. Ed ecco come anch'egli concede che la poesia debba ingannare, la qual cosa poi asserisce e conferma risolutamente in cento altri luoghi delle sue osservazioni. (LEOPARDI apud COPIOLI, 2013, ent. 158)

Sendo Ludovico di Breme o alvo de sua crítica e personalizando inclusive o ideal romântico, Leopardi demonstra como essa contradição já é o bastante para desconstruir todo o discurso de Di Breme e dos românticos, pois, ao criarem e incitarem a criação de uma poesia filosófica, necessariamente estavam tentando enganar, ainda que fosse o intelecto e não a imaginação: “e se ella può e deve ingannare, tutti i raziocini susseguenti del Cavaliere e dei romantici, non avendo dove posino, è forza che caschino a terra.” (LEOPARDI apud COPIOLI, 2013, ent. 160)

Em seguida, cabe a Leopardi distinguir sobre esses dois tipos de “engano”, ou seja, o do intelecto e o da fantasia, sendo o exemplo do primeiro similar a um filósofo que ensina o falso; e o segundo seria o engano produzido pela arte.⁷⁰ Além disso, para Leopardi, outra contradição que se apresenta nos românticos é que eles fazem de conta que escrevem para o público comum, popular, enquanto que, na verdade, estão escrevendo para os doutos e inteligentes. Afinal, no vocabulário dos românticos abundavam termos recentemente criados para se referir às novas descobertas das ciências e das humanidades, palavras e termos aos quais o público médio não possuía acesso. Leopardi sabe que o poeta deve fazer de conta que escreve para o “vulgo”, mas nisso reside outra contradição dos românticos, isto é, que eles fingem escrever para os inteligentes, do contrário não se utilizariam tanto do raciocínio lógico e filosófico, mas dos sentidos e da imaginação. Esse tipo de linguagem dos românticos, fingindo ser escrita para os “intelligenti”, se torna, nas palavras de Leopardi: “astrusa, metafisica e sproporzionata all’ intelligenza del volgo”. Pode parecer que exista algum tipo de pensamento de superioridade no trecho a seguir, quando ele se utiliza das palavras “idioti” e “intelligenti”:

“perché la fantasia degl’intelligenti può bene, massime leggendo poesie e volendo essere ingannata, quasi discendere e mettersi a paro di quella degl’idioti, laddove la fantasia degl’idioti non può salire e mettersi a paro di quella degl’intelligenti.” (LEOPARDI apud COPIOLI, 2013, ent. 160)

Acreditamos que, na verdade, a situação possa ser explicada da seguinte forma: basta pensar em um divulgador de uma notícia falsa, a qual seria prejudicial

⁷⁰ “l’uno chiameremo intellettuale, l’altro fantastico. Intellettuale è quello per esempio d’un filosofo che vi persuade il falso. Fantastico è quello delle arti belle e della poesia a’ giorni nostri” (LEOPARDI, apud: COPIOLI, 2013, ent. 158)

coletivamente. Certamente, se fosse o caso de um bom divulgador, ele estudaria os mecanismos de linguagem que pudessem tornar sua notícia mais agradável e suscetível de crença para a camada da sociedade a qual ele procura convencer. Temos consciência de que esse divulgador é inteligente justamente por se utilizar dessas ferramentas discursivas, mas um leitor ou ouvinte igualmente inteligente teria a escolha de acreditar ou não naquilo que está sendo divulgado, pois deliberadamente aceita o engano; enquanto que alguém que não possui esse conhecimento acaba por perder essa liberdade de escolha. É claro que neste caso estamos falando de um engano do intelecto, pois imaginamos uma notícia falsa, que deveria ter respaldo na realidade e compromisso com a verdade. Já no caso da literatura, um escritor consciente da mentalidade de seu público certamente se utilizaria da linguagem deste para obter o efeito do engano da imaginação, menos prejudicial e mais enriquecedor para a mente do leitor. Aquele leitor curioso e inteligente, dificilmente aceitaria um engano ao seu intelecto, mas, deliberadamente aceita esse engano da imaginação que é produzido pela poesia.⁷¹

O debate entre clássicos e modernos se aprofunda quando pensamos que a arte produzida pelos românticos era tida como mais avançada que a dos clássicos e que os românticos cantavam os avanços e toda a modernidade que estava por vir. Na visão desses autores, tal fato já seria o bastante para crer que a nova arte era melhor que a clássica. Mas Leopardi sabe que cantar o progresso traz consigo reflexões também sobre a perda de certas características do ser humano, e, conseqüentemente, a infelicidade inerente do ser humano ao perceber sua decadência. Ele sabe que os progressos trouxeram avanços para a humanidade, mas trouxeram igualmente uma desarmonia com a natureza e com a primitividade humana, com uma faculdade essencial do ser humano, como a imaginação. Quando os antigos não sabiam desvendar a natureza com sua razão, era a imaginação que, sendo utilizada para compreender os fenômenos e as coisas, acabava por se expandir e igualmente extrair um tipo de conhecimento sobre a vida e as coisas⁷².

⁷¹ "Ora di questi che ho detto essere i lettori o uditori del poeta, l'intelletto non può essere ingannato dalla poesia, ben può essere ed è ingannata molte volte l'immaginativa." (LEOPARDI apud COPIOLI, 2013, ent. 161-162)

⁷² "Ma il cielo e il mare e la terra e tutta la faccia del mondo e lo spettacolo della natura e le sue stupende bellezze furono da principio conformate alle proprietà di spettatori naturali: 51 ora la condizione naturale degli uomini è quella d'ignoranza; ma la condizione degli scienziati che contemplando le stelle, sanno il perché delle loro apparenze, e non si maravigliano del lampo né del tuono, e contemplando il mare e la terra, sanno che cosa racchiuda la terra e che cosa il mare, e

Os antigos, por essa imaginação fértil, poderiam fabricar seus mitos e fábulas; explicações dessa natureza que era "fantástica", "corpórea", "material". A criação desses mitos portava consigo também o uso de uma linguagem que estava mais próxima da poesia. Para Leopardi, esse é um fato que colocaria a arte dos antigos num patamar superior à dos românticos, pois estes últimos buscavam retratar essa realidade de maneira intelectualizada, com uma linguagem subjetiva que transformava a explicação desses fenômenos em questões espirituais, longe daquela corporeidade inerente à natureza. Aqui falamos em uma distinção de linguagem, mas, para Leopardi, outro ponto em que o homem antigo seria superior ao moderno relacionava-se ao quesito da felicidade. Disso falaremos adiante, quando Leopardi aponta diretamente para essa questão.

Assim como aquelas três palavras que explicariam a percepção da natureza para os antigos e para os modernos, Leopardi novamente é bastante didático quando explica um entendimento comum mas talvez generalizante demais para compreender essas duas etapas do pensamento humano. O homem antigo seria "idiota e pagano", enquanto que o moderno seria "filósofo e cristiano", mas, independentemente disso, a poesia de ambos enganava somente a *imaginação*:

"perché in fatti sappiamo che il poeta sì come per cristiano e filosofo e moderno¹⁴ che sia in ogni cosa, non c'ingannerà mai l'intelletto così per pagano e idiota e antico che si mostri, c'ingannerà l'immaginazione ogni volta che fingerà da vero poeta." (LEOPARDI apud COPIOLI, 2013, ent. 165)

Para além de refletir sobre qual faculdade deve ser enganada pela poesia, é curioso Leopardi se utilizar da palavra *ingere* ao se referir ao ofício dos verdadeiros poetas. Se pensarmos na origem latina da palavra, a conotação mais comum é a de fabricar algo, como uma peça de barro transformada em obra de arte. Igualmente, sabemos que carrega a conotação de "enganar", de "tentar iludir", de "fingir". De alguma forma, o mesmo *ingere* conjugado na primeira pessoa em italiano, *ingo*, da poesia "*L'infinito*" sempre foi motivo de debate nas diversas traduções deste poema, justamente por trazer toda essa carga de sentido, sendo uma das palavras-chave

perché le onde s'innoltrino e si ritirino, e come soffino i venti e corrano i fiumi e quelle piante crescano e quel monte sia vestito e quell'altro nudo, e che conoscono a parte a parte gli affetti e le qualità umane" (LEOPARDI apud COPIOLI, ent. 169)

para compreender o que Leopardi entendia por poesia. É pertinente lembrarmos, a esse propósito, de Fernando Pessoa, talvez o maior poeta do século XX, e que hoje sabemos ter sido leitor de Leopardi, que também acenava para tal função da poesia. O célebre poema de Pessoa intitulado “Autopsicografia” remete a essa questão ao aludir à razão do leitor que se deixa entreter por um fingimento do poeta que, quando é um poeta de verdade, sabe fabricar bem esses sentimentos, os quais afetam o coração do leitor que, por saber ser apenas uma dor fingida, acaba por se sentir bem.⁷³ Resta-nos apenas imaginar qual teria sido o impacto de tais ideias de Leopardi, caso seu *Discorso* tivesse se tornado conhecido naquela época em que foi elaborado.

Relacionando ao que foi dito sobre aquela sensação causada no leitor de poesia a partir do fingimento do poeta, entramos em outro ponto crucial para compreender o *Discorso* de Leopardi, isto é, que o ofício da poesia é imitar a natureza, enquanto que seu fim é o próprio deleite⁷⁴. Leopardi discorrerá novamente sobre a diferença entre poesia moderna e aquela que ele entende por poesia: “quando noi la vogliamo popolarissima, e i romantici la vorrebbero metafisica e ragionevole e dottissima e proporzionata al sapere dell’età nostra del quale il volgo partecipa poco o niente.” (LEOPARDI apud COPIOLI, 2013, ent. 168). No entanto, se essa poesia era feita de temas muito elevados, como poderia o leitor comum se identificar com os poetas românticos, que se utilizavam de uma linguagem “dotissima”? Como a poesia poderia causar deleite em seus leitores se eles nem mesmo compreendiam aquela poesia? Esses saberes metafísicos ou cantares sobre os avanços das cidades que então começavam a se industrializar nada diziam respeito ao imaginário comum da Itália naquele momento. Leopardi percebia que seu discurso poderia aparentar estar defendendo um tipo de “alta poesia”: “e se il lettore non ci guarderà molto per minuto, gli dovrà parere ch’io combatta me medesimo” (LEOPARDI apud COPIOLI, 2013, ent. 168), mas é justamente

⁷³ “O poeta é um fingidor/ Finge tão completamente/ Que chega a fingir que é dor/ A dor que deveras sente./ E os que lêem o que escreve,/ Na dor lida sentem bem,/ Não as duas que ele teve,/ Mas só a que eles não têm./ E assim nas calhas de roda/ Gira, a entreter a razão,/ Esse comboio de corda/ Que se chama coração.” O poema de Fernando Pessoa pode ser lido em: <http://arquivopessoa.net/textos/4234>, acessado em: 06/06/2022.

⁷⁴ “Resta perciò che questi potendo illudere come vuole, scelga dentro i confini del verisimile quelle migliori illusioni che gli pare, e quelle più grate a noi e meglio accomodate all’ufficio della poesia, ch’è imitar la natura, e al fine, ch’è dilettere.”(LEOPARDI apud COPIOLI, 2013, ent. 165).

apontando essa contradição dos românticos que ele estabelece sua ideia de poesia, muito mais condizente com o gosto popular, a partir de um imaginário coletivo de sua própria terra e de uma linguagem simples.

Até agora mencionamos três contradições⁷⁵ do discurso daqueles que defendiam o romantismo e a renovação das letras na Itália que viriam pelo conhecimento de novas correntes de pensamento estrangeiras. A primeira diz respeito à substituição da mitologia grega pela mitologia nórdica; a segunda se refere à uma constância da faculdade imaginativa no homem, defendida por Ludovico di Breme (Leopardi acredita na diminuição do uso dessa faculdade); e a terceira pauta-se em uma poesia que se quer popular mas que se utiliza de uma linguagem culta. Leopardi agora, utilizando-se de jargões da “nova escola”, aponta para a naturalidade com que os antigos desvendaram a natureza, obtendo com isso um prazer nesse processo de descoberta, ao passo que os românticos, de maneira quase violenta, procuram conhecer essa natureza, de forma nada espontânea e nem obtendo nenhum prazer com isso. Seria como se o homem moderno perdesse a harmonia com a natureza quando procura revelar seus “segredos” de maneira industriosa e forçadamente, algo que poderíamos imaginar como um trator que é capaz de destruir toda uma montanha em busca de pedras preciosas:

“le armonie della natura e le analogie e le simpatie, è una condizione artificiata: e in fatti la natura non si palesa ma si nasconde, sì che bisogna con mille astuzie e quasi frodi, e con mille ingegni e macchine scazarla e pressarla e tormentarla e cavarle di bocca a marcia forza i suoi segreti: ma la natura così violentata scoperta non concede più quei dilette che prima offeriva spontaneamente.”
(LEOPARDI apud COPIOLI, ent. 169)

Esse modo de pensar dos românticos carrega algo de uma “prepotente inclinazione al primitivo”, pois não se vale da imaginação para obter prazer com esse processo de “imitar a natureza”. Sendo assim, nenhuma das duas máximas de Leopardi sobre a função e a finalidade da poesia se cumpririam nos autores românticos. Conhecer o ser humano e o mundo de maneira analítica, racionalizando todos os processos, era trabalho para o filósofo e não para o poeta, que deveria procurar a “semelhança com o real” e não o real propriamente dito:

⁷⁵ “E di contraddizioni la nuova filosofia ne ribocca” (LEOPARDI apud COPIOLI, 2013, ent. 168).

“non è del poeta ma del filosofo il guardare all’utile e al vero: il poeta ha cura del diletto, e del diletto alla immaginazione, e questo raccoglie così dal vero come dal falso, anzi per lo più mente e si studia di fare inganno, e l’ingannatore non cerca il vero ma la sembianza del vero.” (LEOPARDI apud COPIOLI, 2013, ent. 170-171)

Segundo Georges Güntert, o que se opera neste discurso de Leopardi é uma cisão entre Razão e Natureza que permaneceria por anos como preocupação estética do poeta:

“Poichè, se la poesia degli antichi traeva la propria intensità dalla virtù immaginativa e dalla capacità di dar voce alla natura, quella dei moderni, rottosi l’equilibrio fra Natura-Ragione e venuta meno l’armonia fra il credere e il sapere, sarà costretta a conciliare le ormai opposte istanze dell’intelletto e del sentimento, e a tener conto anche del vero, del terribile vero.” (GÜNTERT, 1984 p. 308)

Isso quer dizer que não só a harmonia com a natureza e, conseqüentemente, a habilidade de dar voz a ela foram perdidas pelo ser humano, mas também a harmonia entre o *saber* e o *crer*, que, como vimos, foi explicada por Fichte como sendo crucial para a formação do conhecimento humano. O mesmo trecho citado de Fichte no primeiro capítulo desta pesquisa aponta para a já referida questão entre a diferença e as semelhanças entre o poeta e o filósofo. Certamente, essa própria contradição entre a natureza e a razão pôde ser percebida pelos atenuados estudos de Leopardi durante sua juventude, uma ideia absorvida e formada pela leitura de autores clássicos. O que ressaltamos é a importância desse tipo de raciocínio também na fase “filosófica” de Leopardi, que ocorreria em 1920, como afirma Gunter: “L’antinomia Natura-Ragione, di origine settecentesca, non è una scoperta del giovane Leopardi: fa parte della sua erudizione, del suo sapere ancora astratto del mondo.” (GÜNTERT, 1984 p. 308)

A poesia dos românticos era vista como artificial por Leopardi, pois não cantava a natureza, mas o que era produzido pelo ser humano, aquilo que era artificial. De certa forma, também o sentimento era produzido de maneira artificial, uma vez que na linguagem usada para descrevê-los se sobressaiam a técnica, as

ciências e a razão, um sentimento que fora arquitetado minuciosamente, visando transparecer a naturalidade e, segundo ele, falhando no seu escopo. Toda a pureza desses sentimentos verdadeiros ou “elevados” se perdia quando colocados no filtro da racionalidade:

“Che natura o che leggiadra illusione speriamo di trovare in un tempo dove tutto è civiltà, e ragione e scienza e pratica e artifizi [...] quando il cuor nostro o disingannato dall’intelletto non palpita, o se anche palpita, corre tosto l’intelletto a ricercargli e frugargli tutti i segreti di questo palpito, e svanisce ogn’illusione svanisce ogni dolcezza svanisce ogni altezza di pensieri” (LEOPARDI apud COPIOLI, 2013, ent.182)

Vimos como é predominante em Leopardi o pensamento sensista do século XVII. Os pensadores daquele século já haviam notado algo que agora era percebido por Leopardi, isto é, que a filosofia não era mais produzida de forma a fazer o homem alcançar a felicidade. De acordo com tal pensamento, as sensações, amparadas pela imaginação, eram as faculdades necessárias para aproximar o homem dessa felicidade e não a racionalização e a busca incessante pelo real, pela verdade. Igualmente, vimos que, segundo TIMPANARO (1965), o iluminismo foi força criativa para Leopardi e não uma simples oposição de ideias, o que parece ser compreendido quando lemos no seu discurso:

“non le angustie, non le carceri non le catene danno baldanza alla fantasia, ma la libertà (...) né la molta luce del vero può far bene a quella ch’è vaneggiatrice per natura” “ed il vero conosciuto ed il certo hannì per natura di togliere la libertà d’immaginare”. (LEOPARDI apud COPIOLI, 2013, ent. 184)

Paul Hazard, como mencionamos no primeiro capítulo desta dissertação, também estudou a obra e a vida de Leopardi e parece-nos interessante lembrar de um trecho de seu livro *O pensamento europeu no século XVIII*, que corrobora a ideia enunciada no discurso leopardiano:

Se a Itália tivesse escutado Giambattista Vico, se, como no tempo da Renascença, tivesse ela servido de guia à Europa, não teria sido diferente o nosso destino intelectual? Se assim tivesse acontecido,

os nossos antepassados do século dezoito já não teriam acreditado que “tudo o que é claro é verdadeiro”, mas, pelo contrário, que “a claridade é o vício da razão humana, e não a sua vontade”, pois uma ideia clara é uma ideia acabada, morta. Não teriam considerado a razão, mas sim a imaginação como nossa faculdade primordial, pois a razão, visitante tardia, apenas conseguira ressequir a nossa alma; e tê-los-ia talvez assaltado a nostalgia dos nossos paraísos perdidos. (HAZARD, 1989, p.64)

Tanto Vico quanto Leopardi sabiam que o homem havia diminuído sua faculdade imaginativa, tão primordial para a felicidade do ser humano. A respeito de da afirmação de que “uma ideia clara é uma ideia acabada, morta”, acrescentaria Nietzsche, algum tempo depois, que já não existiam mais ideias acabadas, que as verdades não eram mais absolutas e que o mundo, em um perpétuo "por fazer-se", estava sempre em processo de construção, assim como o homem e suas ideias. O que aparenta ser pessimista, portanto, é apenas a consciência de uma decadência inerente ao ser humano, que passaria por determinadas fases em um processo não linear, nem sempre levando ao progresso.

O trecho do *Discorso* que citamos a seguir poderia demonstrar o que Leopardi entendia por poesia e o efeito que ela deveria causar no leitor, antecipando o que viria a ser a ideia da poesia *L'Infinito*, composta no ano seguinte. Leopardi dirá sobre a decadência da imaginação na “portentosa dottrina romantica”:

“Non però va creduto, come pare che molti facciano, che col tempo sia scemata all’immaginazione la forza, e venga scemando tuttavia secondoché s’aumenta il dominio dell’intelletto: non la forza ma l’uso dell’immaginazione è scemato e scema [...] a volere che l’immaginazione faccia presentemente in noi quegli effetti che facea negli antichi, e fece un tempo in noi stessi, bisogna sottrarla dall’oppressione dell’intelletto, bisogna sferrarla e scarcerarla, bisogna rompere quei recinti: questo può fare il poeta, questo deve; non contenerla dentro le stesse angustie e fra le stesse catene e nella stessa schiavitù, secondo la portentosa dottrina romantica.” (LEOPARDI apud COPIOLI, 2013, ent. 186)

Não a “força” da imaginação que estaria minguando, mas sim o “uso” que se fazia dela, e isso seria uma consequência do aumento do intelecto, das ciências e da razão. Mas a poesia pode fazê-lo e o poeta tem o dever de usá-la justamente para quebrar os grilhões do intelecto que a prendem. Em *“L’infinito”*, a sebe funcionaria como esse bloqueio da racionalidade, o ponto máximo daquilo que se pode ver. Mas sem a imaginação para procurar saber o que existe para além daquele ponto, o poeta nunca poderia fazer seu mergulho naquele “mar”, no qual a própria linguagem corre o risco de naufragar. O deleite, finalidade da poesia, é expressado no verso *“il naufragar m’è dolce in questo mare”* e somente obtido após ter participado de uma “odissea imaginativa”. Segundo Antonio Prete:

“Più che metafora teoretica - “gran mar de l’essere” - parvenza di un al di là del limite, che non annienta ma restituisce dolcemente la percezione del proprio sentire. È la lingua, ancora, della poesia. Profumo di un fiore sull’abisso. *L’infinito* leopardiano ha messo in scena l’essenza stessa della poesia” (PRETE, 2019, p.34)

Leopardi percebe que entrar em questões que dizem respeito à superioridade do homem antigo não geraria consenso; na verdade, a questão principal de seu discurso é o fazer poético e, se a função do poeta era imitar a natureza, então que se resolvesse logo a antinomia Razão-Natureza. Para Leopardi, não é possível haver poesia sem imitação da natureza e, acima de tudo, sem que o poeta a queira revelar de maneira agradável e simples aos seus leitores. Lembremos que Ludovico di Breme sustenta que a natureza é *“modificata secondo i varj tempi”* mas, para Leopardi, a Natureza jamais mudaria de acordo com os séculos, ela é imutável e não participa do processo “civilizacional” que o homem moderno diz ser natural:

Taccio dunque tutto questo, non lodo i secoli antichi, non affermo che quella vita e quei pensieri e quegli uomini fossero migliori dei presenti, so che questi discorsi oggi s’hanno per vecchi e passati d’usanza, lascio ch’altri giudichi a sua voglia delle cose ch’io potrei dire; sieno sogni di fantasie disprezzatrici del presente e vaghe del lontano. Solamente dico che quella era natura e questa non è; che l’ufficio del poeta è imitar la natura, la quale non si cambia né incivilisce; che quando la natura combatte colla ragione, è forza che il

poeta o lasci la ragione, o insieme colla natura, l'ufficio e il nome di poeta. (LEOPARDI apud COPIOLI, ent. 191)

Güntert sustenta que o *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* seria a obra composta em um período chave para compreender a transição de Leopardi entre a fase de estudos clássicos, na qual a poesia era sempre desatrelada da razão, para aquela das poesias filosóficas, ocorrida a partir de 1821:

“Nei primi anni della formazione e, in particolare, nel Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica, dove cominciano a delinearsi i principi di una poetica, Leopardi aveva cercato di escludere i deleteri effetti della Ragione dallo spazio riservato alla poesia, attribuendo la facoltà poetica non all'intelletto ma all'immaginazione e facendo dell'esperienza lirica un salutare ritorno alla Natura, cui il lettore, anche se snaturato, continuava in fondo a aspirare, così come l'adulto cerca nei ricordi la felicità della sua prima età.” (GÜNTERT, 1984, p. 309)

Na verdade, para Leopardi, a diferença entre o homem clássico e o romântico não era apenas questão de estilo literário, mas de corpo e alma, e tal diferença refletia em todos os aspectos da vida. Com o passar do tempo, mudava a nossa imaginação, a sensação do prazer e da dor, mudava também nossa relação com o corpo, nossa faculdade criadora e nossas habilidades físicas⁷⁶. Acima de tudo, mudou a capacidade do homem em se sentir parte da natureza e de conseguir retirar dela algum deleite. Assim, para ele, também o fazer poético há muito havia se distanciado da verdadeira poesia, a qual deveria ser resultante da relação do poeta com seus sentidos, um grande exercício imaginativo, tendo como fonte primária a natureza, e, como finalidade, o prazer e o deleite.

Apesar de sua defesa desse tipo de poesia imaginativa, para Leopardi, havia três motivos que poderiam indicar o porquê da poesia romântica estar em voga e agradar um grande número de pessoas. O primeiro motivo diz respeito à "*corruzione dei gusti*", tanto dos poetas quanto do público leitor, e demonstra como Leopardi considera a literatura como um sistema que envolve também questões políticas,

⁷⁶ O "Diálogo de Tristão e um amigo", incluído nas "*Operette Morali*" é um exemplo de como Leopardi considerava a supremacia dos antigos também em relação ao físico do homem moderno.

linguísticas e sociais, mais próximo de algumas ideias presentes na teoria literária surgida no século seguinte a Leopardi. Os motivos para essa degeneração do gosto popular possuíam raízes antigas e já as *“incredibile stravaganze del seicento”* haviam agradado tanto uma Itália de gosto deturpado, que acabou por preferir Sêneca e Plínio à Cícero, esquecendo-se inclusive de Virgílio. (LEOPARDI, 2013, ent. 198). Leopardi constata que a poesia dos antigos agradava igualmente aos românticos, que estavam *“intensamente dilettrati da Omero e Anacreonte”* (LEOPARDI, 2013, ent. 201), embora negassem que nos antigos encontrava-se uma fonte larga e profunda de poesia, pois, se assim afirmassem, estariam demonstrando a precariedade da própria poesia moderna.

O segundo motivo que tornava a poesia romântica agradável ao público seria, segundo ele, a *“rozzezza e durezza di molti cuori e di molte fantasie”* (LEOPARDI, 2013, ent. 202). Dureza que é natural em algumas pessoas; em outras é causada pelo próprio *“incivilimento”* já mencionado, e, em alguns casos, este último processo poderia até atenuar aquela dureza inerente a algumas sensibilidades humanas. Para explicar essa situação de sensibilidade grosseira e áspera, Leopardi se utiliza de algumas imagens para lançar luz sobre as diferenças entre esse tipo de sensibilidade moderna e a antiga. Essa reflexão de Leopardi sobre as sensações que determinadas leituras nos causam é considerada um dos seus maiores traços de modernidade⁷⁷, isto é, estar ciente de que nossa imaginação é algo bastante sutil e que devemos tomar com ela o mesmo cuidado que tomamos com nosso corpo. Sabemos que determinados alimentos e bebidas podem causar danos que permanecem por um bom tempo em nosso organismo, da mesma forma, as imagens são capazes de prejudicar de maneira definitiva nossa imaginação. Para ele, o cuidado com essa sensibilidade é um dever do poeta, que, por possuir uma imaginação maior que as pessoas comuns, deve servir como guia para a sociedade, consciente do caráter cívico da poesia. Segundo Andréia Guerini, em *Gênero e Tradução no Zibaldone de Leopardi* (2007, p. 85), ao considerar a reação do leitor diante de certas imagens, Leopardi estaria antecipando o que viria a ser a Teoria da Recepção. É interessante lembrar a esse propósito o passo do *Zibaldone* no qual Leopardi sustenta que a lírica seria o único gênero que pode permanecer vivo até a

⁷⁷ “[O] efeito psicológico de certas palavras e imagens, pois esse é outro aspecto da modernidade de Leopardi - o do artista consciente.” (GUERINI, 2007, p. 66)

modernidade, apontando igualmente para um tipo de sensibilidade popular, observado em pessoas não doutas ou até mesmo analfabetas. Novamente, percebe-se que Leopardi procura limitar bem seu discurso para não cair em contradições, uma vez que é ele quem aponta as incongruências do pensamento romântico⁷⁸.

Para além da defesa da imaginação e de uma sensibilidade que não necessita de “pancadas” e “estrondos” para ser acessada, como ele afirmará:

ci vogliono urtoni e picchiate e spuntonate romantiche per iscuoterle e svegliarle: gente alla quale i dilette finì e purissimi sono come il rasoio alle selci; palati da sale e aceto, che par ch'abbiano fatto il callo ai cibi e liquori gentili. Questa durezza molti l'hanno da natura, molti dall'incivilimento, moltissimi da ambedue, corroborata potentemente o aiutata la disposizione ingenita, che forse avrebbe potuto cedere e illanguidire, dai costumi e dagli abiti e dalla snaturatezza cittadina. (LEOPARDI apud COPIOLI, 2013, ent. 203)

Essa comparação entre o alimento e a poesia, de tom sensista em Leopardi, carrega também uma ideia clássica que pode ser observada, por exemplo, em Dante. Tal comparação entre a sensibilidade comum de sua época seria, nas palavras de Leopardi, como o paladar daqueles que *“si contentano del piacere secco e grosso di quelle tali immagini, lasciando il sugoso e sostanzioso e squisito della natura e della poesia naturale.”* (LEOPARDI, 2013, ent. 204). A dureza do alimento (que é artificial como a poesia moderna) seria equivalente à dureza da sensibilidade que saciava os românticos, de uma poesia feita de azeite e sal e sem compromissos com o público. Assim, poderíamos dizer que Leopardi desenvolve sua ideia sobre a poesia com uma certa atenção à moralidade e às virtudes, que diversas vezes vimos transgredidas propositalmente pelos românticos como prova de uma rebeldia que precisava ser demonstrada a todo custo e que serviu para a consolidação da imagem do artista como alguém à margem da sociedade. Fabio Camilletti (2013), no mesmo ensaio já citado, explica como os românticos eram vistos como rebeldes, e

⁷⁸ “In altri punti parla di una sensibilità naturale, che tutti possono avere nei confronti del gusto, incluso il popolo analfabeta. A proposito di ciò, scriveva a Giordani, 30 maggio 1817, p. 1032, descrivendogli la bellezza, efficacia, proprietà, concordanza con le voci dotte, di parole ed espressioni del recanatese. Similmente è attento a certi aspetti della conoscenza e della cultura popolare, o trascrive alcuni brani di canzoni cantate a Recanati (Z 29, dicembre 1818).” (COPIOLI, 2013, ent. 441)

não é difícil de imaginar a carga negativa que qualquer ideia estrangeira carregava consigo após anos de invasões e ocupações em solo italiano. Em oposição à grosseria dos românticos, produtores de imagens como *“un guerriero (...) sfondato e sviscerato da una palla di cannone”* (LEOPARDI, 2013, ent. 206), Leopardi sustenta que um simples risco de sangue no peito do herói já bastaria para que a poesia ressurgisse e aflorasse a partir desse mesmo tema. Os fundamentos do bom gosto poético, que não se resumiriam a esse tipo de *“bestialità”* dos românticos, Leopardi diz serem *“conceduti da Dio”* na cultura italiana, herdeira da cultura e dos mitos gregos:

“I fondamenti del buon gusto, insieme con quelle faville di fuoco poetico che possono essere disseminate per le fantasie popolari, sono stati conceduti da Dio principalmente ai greci e agl’italiani; e per gl’italiani intendo anche i latini, padri nostri: delle altre nazioni, massime della tedesca e dell’inglese, io non dico niente; parlano i fatti.” (LEOPARDI, 2013, ent. 206)

Entrando propriamente na discussão sobre a constituição de uma poesia nacional, Leopardi, ao remeter-se aos “pais” latinos dos italianos, busca as raízes de uma identidade que fosse aceita por todo o povo e isso envolveria criar uma literatura que se adequasse ao gosto popular da Itália e estivesse em consonância com o espírito da época. É interessante o que Leopardi escreve a esse propósito no *Zibaldone*, em 8 de julho de 1820:

“Certamente ci vuole il buon gusto in una nazione ma questo dev’essere negl’individui e nella nazione intiera, e non in un’adunanza cattedratica, e legislatrice, e in una dittatura. Primieramente non è facile il promuovere le opere di genio. [...] Gli antichi greci e anche i romani avevano le loro gare pubbliche letterarie, ed Erodoto scrisse la sua storia per leggerla al popolo. Questo era ben altro stimolo che quello di una piccola società tutta di persone coltiss. e istruitiss. dove l’oggetto non può esser mai quello che si fa nel popolo, e per piacere ai critici si scrive 1. con timore, cosa mortifera, 2. si cercano cose straordinarie, finezze, spirito, mille bagattelle. Il solo popolo ascoltatore può far nascere l’originalità la grandezza e la naturalezza della composizione.” (LEOPARDI apud COPIOLI, 2013, ent. 622)

Já o terceiro e último motivo que torna a poesia romântica popular é a “*singularità*”, que está relacionada à “novidade” ou à “raridade” de uma composição. A primeira distinção a se fazer aqui é aquela entre a imitação de determinados objetos, que deveriam ou não serem imitados na poesia, e entre o modo, ou a maneira, como se imita. Para compreender também sobre a escolha do quê exatamente deve ser imitado, Leopardi expõe sobre a “*assuefazione*” e a sensação do que é raro e novo:

“Venendo dunque al caso nostro, non è, si può dire, in Europa, non in America nessun lettore di poeti che non abbia le orecchie più o meno assuefatte alla maniera de’ greci e de’ latini, parte perch’è la maniera ordinaria appresso più nazioni sì de’ poeti e sì della ciurma de’ versificatori (la quale come in Italia vediamo ch’è infinita, così fuori non ci lasciamo dare ad intendere che sia scarsissima)” (LEOPARDI, 2013, ent. 209)

Sendo assim, o modo de se imitar ainda permanece como o dos poetas antigos, que não eram simples fabricantes de sentimentos e sensações coletadas de outras leituras. Os poetas antigos não possuíam modelos, sendo os verdadeiros “reveladores” da Natureza e indicando até os dias de hoje qual é esse modo de se fazer poesia⁷⁹. Esse estilo antigo de se fazer poesia era copiado, maximamente, “*dai tedeschi e dagl’inglesi specialmente*” (LEOPARDI, 2013, ent. 209), ainda que eles se distanciassem dos poetas antigos por cantarem os objetos referentes a uma vida cidadina já de certa forma evoluída. Para compreender o que está em jogo neste trecho devemos também considerar que a Itália estava atrasada em relação ao processo de industrialização pelo qual a Alemanha e principalmente a Inglaterra passavam naquele momento, e que, portanto, cantar os objetos presentes nas grandes cidades era condizente com o imaginário e a situação nacional da Itália.

Mas é evidente que tudo aquilo que aparenta ser novo seja algo que inspire nossa curiosidade e Leopardi recorre aos versos de Homero para explicar sobre a ideia de “*assuefazione*” - “*Tutto noia si fa, l’amore e il sonno/ E i dolci canti e i graziosi balli*” (LEOPARDI, 2013, ent. 215) - demonstrando que certamente a

⁷⁹ ‘in somma non c’è popolo incivilito appresso il quale i poeti greci e latini non facciano il forte della poesia’ (LEOPARDI apud COPIOLI, 2013, ent. 211)

“novidade” dos românticos atrairia o gosto popular, mas, esgotada essa mesma “novidade”, todo esse tipo de poesia facilmente seria esquecido, diferentemente do que acontece com a poesia clássica, que até hoje inspira gerações novas de poetas.

“Allora si vedrà che cosa ella possa per se medesima senza la novità: quando quel vocabolario di frasi e descrizioni e altre tali cose, che adesso perch'è nuovo o raro, sveglia tante immagini e tanti moti, fatto vecchio e comune, non isveglierà più niente, si vedrà quanta parte di quel gran diletto, di quella gran forza dei romantici venisse dalle proprietà, non sostanziali né intrinseche, ma estrinseche e casuali della poesia loro: né ci vuole troppo tempo né troppo uso perché questo succeda, né tanto quanto n'è bisognato proporzionatamente per la poesia nostra” (LEOPARDI apud COPIOLI, 2013, ent. 218)

Essa popularidade dos românticos, portanto, não é nada intrínseca, mas ocorre justamente por questões casuais ligadas ao gosto popular corrompido e à vontade desmesurada por novidade desse mesmo público. Para além do modo como se imita, Leopardi reflete sobre a imitação dos objetos:

“Anzi una delle cose che aiutano massimamente la poesia romantica oltre alle tre considerate finora, è che moltissimi degli oggetti ch'ella imita, sono per noi comuni e presenti, e ci stanno o ci passano tutto giorno avanti agli occhi; dico segnatamente le cose cittadinesche e le usanze del tempo nostro.” (LEOPARDI apud COPIOLI, 2013, ent. 218)

Evidentemente, a discussão se encaminha mais uma vez para a questão da imaginação, uma vez que Leopardi acredita haver uma diminuição dessa faculdade nos românticos justamente por se utilizarem em sua poesia sempre de objetos que estão bem diante de nossos olhos, elementos corriqueiros da vida na cidade e em sociedade. Segundo Güntert, Leopardi “esige, sia dal poeta che dal lettore una immedesimazione, anzi un identificarsi nell'esperienza poetica. Leopardi ha in mente un poeta che esprima con naturalezza il suo sentimento e lo trasmetta sotto questa forma al lettore” (Güntert, 1984, p.310), o que seria outro traço de Leopardi bastante moderno, ligado à ideia de engajamento da literatura, ainda que ele critique a poesia romântica. Esse engajamento, tanto do autor quanto do leitor, não diz respeito

unicamente a se engajar politicamente, mas ao acordo que é pré-estabelecido entre autor e público, como a estipulação de um contrato de confiança, no qual o leitor disponibiliza seu tempo confiante de que o autor tenha algo a acrescentar ao seu imaginário, seja pela experiência estética ou mesmo pela absorção das ideias presentes no texto. Ainda segundo Güntert, Leopardi não consegue formular claramente sua poética no *Discorso*, pois, ao excluir o intelecto da composição poética, estaria também negando todo o processo de versificação, de construção do discurso ou dos recursos estilísticos empregados pelo poeta em um momento posterior à inspiração ou à sensibilidade. Güntert explica que não se pode confundir o Eu-lírico fabricado com aquele Eu-psicológico do poeta. O crítico suíço dirá que essa contradição é logo resolvida quando Leopardi passa da teoria para a prática, ou, poderíamos pensar, logo no ano seguinte à escrita desse *Discorso*.

Permanecendo no campo das imagens insólitas e extraordinárias como características que chamam a atenção do público, Leopardi fará a seguinte constatação:

“In fatti cercano col candelino, come ho già detto di sopra, quelle più strane cose che si possono immaginare, o sieno semplicemente stravaganze singolarissime per natura loro; o sieno eccessi di qualsivoglia genere, segnatamente misfatti atrocissimi, cuori e menti d’inferno, stermini subbissi orrori diavolerie strabocchevoli, così altre invenzioni da Spaccamonti; o sieno oggetti forestieri lontanissimi dagli occhi e dalla consuetudine dell’Europa o di quella tal nazione alla quale ciascuno di loro scrive, sconosciutissimi almeno ai sensi della più parte e sovente di quasi tutti i Lettori loro” (LEOPARDI apud COPIOLI, 2013, ent. 222)

A princípio, parece haver nesse trecho um aceno sutil para o discurso de Stael, que se referia ao trabalho dos filólogos italianos como um trabalho infrutífero, por irem procurando pepitas de ouro em meio às cinzas. Sabemos do conhecimento e do trabalho filológico de Leopardi, e, para ele, ao contrário, seriam os românticos aqueles que, semelhantes a Diógenes, carregariam o candelabro em uma busca vã por quaisquer extravagâncias ou coisas insólitas mesmo em terras longínquas. Entre esses elementos extraordinários, estariam animais, enfermidades, oficinas, trabalhos, instrumentos, construções e acontecimentos que pouco ou nada

possuíam das cores locais. Isso não se resume somente ao caso italiano, como Leopardi observa, pois mesmo os ingleses e alemães produziam sua poesia se utilizando de elementos estranhos pertencentes, inclusive, a outros continentes que não a Europa.

Não é apenas questão desses elementos não serem compatíveis com a fantasia dos italianos, mas, sobretudo, de serem:

“cose vili e oscene e fetide e schifose, non istraordinarie in nessun modo per se, né rispettivamente a’ paesi nostri, ma sì bene rispettivamente alla poesia, perché finora i poeti erano stati cigni e non corvi che volassero alle carogne” (LEOPARDI apud COPIOLI, 2013, ent. 222)

Assim sendo, a elegância e aquele “bom gosto” já mencionado deveriam ser prezados no lugar de qualquer novidade ou extravagância, seguindo o pensamento de que os poetas deveriam apontar para a beleza contida na Natureza, e não para a feiura ou para sensações desagradáveis, desconcertantes, inclusive, à própria poesia. Como já mencionado, a atenção que Leopardi dispõe para a interioridade e a subjetividade humana é algo bastante notável, e daí percebemos também sua crítica à psicologia da época:

“e venendo agli oggetti straordinari o assolutamente o relativamente a’ paesi nostri, vedete o Lettori, come la nuova scuola senta bene avanti in quella che chiamano *psicologia*, della quale reputa e dice a tutte l’ore se stessa maestra e regina, e noi altri ignoranti. Imperocché, non vi par egli? è chiaro che l’immagine d’un oggetto a chi non l’ha visto mai, o solamente una o due volte in sua vita, o anche non ha pure un barlume del come è fatto, per qualche parola che gliene dica il poeta, gli deve alla bella prima sorgere nella fantasia spiccatissima e intera. È manifesto che chi non ha mai veduto né anche dipinta una Giraffa un vitello marino una Diomedea una palma una meschita o cose simili, o quando pure n’abbia veduto qualch’effigie, non ne serba nessuna o quasi nessuna traccia nella fantasia, letti quattro versi d’un romantico, crederà subito di vederle.” (LEOPARDI apud COPIOLI, 2013, ent. 222)

Pensar no uso que se faz da imaginação e nas sensações despertadas por algumas poesias não é tema novo, mas refletir a maneira como as imagens presentes nesse tipo de literatura poluem nossa mente - assim como a atenção a esse desconforto interno diante de algumas leituras - é, certamente, um traço distintivo de Leopardi. De fato, não poderiam os românticos acreditar que sua escola era a mais apta a falar da mente humana, pois nem mesmo conseguiam distinguir entre esses dois tipos de imitação que Leopardi menciona, ou seja, a imitação do modo e a imitação dos objetos:

“Ed ecco l’efficacia di questa singolarità, ecco la grande scienza *psicologica* della nuova scuola, che sapendo come ha molta forza nella poesia la novità o la rarità, non mette differenza tra quella ch’è propria dell’imitazione e quella ch’è propria degli oggetti i quali per l’opposto vorrebbero esser comuni.” (LEOPARDI apud COPIOLI, 2013, ent. 224)

Contra-pondo-se à crítica romântica de que imitar os autores clássicos era já incongruente com os tempos modernos, Leopardi diferencia esse tipo de distanciamento, que é exclusivamente temporal. Os românticos, ainda que cantassem os novos tempos, buscavam extrair matéria de outras paisagens, de uma natureza que era extraordinária somente por ser diferente da italiana, e, sendo assim, operando um distanciamento geográfico mais que temporal. Leopardi conclui:

“In somma contraddizioni e poi contraddizioni, in somma errori, assurdi, stravaganze, fanciullaggini, in somma nessuna candidezza nessuna realtà, in somma un ammasso un caos di sofisticherie di frenesie di mostruosità di ridicoli, è il dono, o mia patria, che t’offeriscono non dico i nemici non gli stranieri, ma i figli.” (LEOPARDI apud COPIOLI, 2013, ent. 226)

Nota-se no trecho o sentimento que Leopardi havia exposto em sua carta a Giuseppe Acerbi, no final de 1816, após a resposta sobre a decisão de não publicar a *Lettera ai signori compilatori*, ou seja, de que ele não estaria incomodado com a opinião de madame de Stael, mas com a de seus próprios conterrâneos. Poderíamos igualmente indagar: mas se Leopardi aponta para a eficácia e a

popularidade da poesia romântica, como poderia dizer que ela era um amontoado de contradições e erros?

“Efficace ho chiamata quella parte della poesia romantica la quale imita oggetti comuni o non singolari; efficace in tutti, anche nelle persone di buon gusto, quantunque non altrimenti che il puzzo in chiunque ha odorato, e massime in chi l’ha buono. Efficace ho detto altresì quella parte che imita oggetti singolari, ma efficace nelle persone di fantasia dura e torpida, per le quali ci vogliono cose o presentissime o lontanissime.” (LEOPARDI apud COPIOLI, 2013, ent. 226-228)

Como vimos, em diversos momentos Leopardi se dirige ao leitor para chamar sua atenção para pontos que pareceriam óbvios, mas a culpa não é dele e sim daqueles que pareciam ignorar regras artísticas básicas: “Chi non sa che si coglie più facilmente nel vero imitando lo straordinario che l’ordinario? che in tutte le arti belle regolarmente è molto più facile a imitare le cose eccessive che le mezzane?” (LEOPARDI, *apud*: COPIOLI, 2013, ent. 228) O que Leopardi quer dizer pode ser exemplificado da seguinte forma: seria muito mais fácil imitar um demônio de expressões horríveis do que retratar fielmente a beleza do corpo humano, ou seja, tanto a beleza excessiva quanto a feiura excessiva eram mais fáceis de imitar.⁸⁰

Ao dar exemplos de algumas imagens utilizadas pelos poetas românticos, Leopardi o faz demonstrando dominar ele também esse estilo, de forma que, lendo seus exemplos, somos tomados pelo mesmo horror apontado como excessivo nos românticos, que buscam tal sensação a todo custo⁸¹. É como se demonstrasse que realmente é mais fácil fazer esse tipo de literatura, mas a sensação causada não é

⁸⁰ “Lascio quando non s’imita ma s’inventa; lascio che a qualunque o pittore o scultore o altro tale artefice è molto più agevole il figurare di suo capo un demonio orribilissimo, che non il ritrarre una persona non deforme; lascio che se, posto un oggetto da imitare, è più facile il contraffarlo migliore ch’ei non è, di quello che tale qual è, molto più sarà facile il contraffarlo peggiore.” (LEOPARDI apud COPIOLI, 2013, ent. 228)

⁸¹ “E non sareste da tanto da dipingere in luoghi deserti e nascosti e favorevoli all’assassinio, quarti di masnadieri, fumanti grondanti marciosi, pendenti da alberi insanguinati, braccia gambe con parti di schiena e di ventre orlate di strambelli; da mostrare uomini scelleratissimi, disperati urlanti, che si sbalzassero giù da rupi alte quant’è un’occhiata, notare lo schiacciamento del cranio e lo sprazzo delle cervella e lo spaccamento e lo sfracellamento di tutto il corpo, e le interiora tutte nude e sparpagliate, e ogni cosa affogata in un pantano di sangue nero e gorgogliante; da introdurre di notte in camere buie, rischiarate a poco a poco da un barlume pallido e sommerso, scheletri o cadaveri che fiottando e scrollando catene, s’incurvassero sul letto e accostassero la faccia gialla e sudata alla faccia di persona viva, giacente senza voce senza respiro, assiderata dallo spavento.” (LEOPARDI, *apud*: COPIOLI, 2013, ent. 228)

condizente com aquele deleite proporcionado por uma poesia que imitasse a natureza, aqui objeto de sua defesa.

Entre os ensinamentos poéticos que poderiam ser aprendidos pelo estudo dos poetas gregos e latinos, estava aquele de que a poesia deveria enganar a imaginação, e não o intelecto, que funcionaria como uma espécie de observador da verossimilhança. O intelecto, então, poderia escolher as “ilusões” que trariam mais deleite, concedendo finalmente a licença para o engano da imaginação, gerando, assim, o efeito da “meraviglia”.

“Ma per recare in poco quello che fin qui s’è disputato largamente, abbiamo veduto come s’ingannino coloro i quali negando che le illusioni poetiche antiche possano stare colla scienza presente, non pare che avvertano che il poeta già da tempi remotissimi non inganna l’intelletto, ma solamente la immaginazione degli uomini; la quale potendo egli anche oggidì, mantenuta l’osservanza del verisimile e gli altri dovuti rispetti, ingannare nel modo che vuole, dee scegliere le illusioni meglio conducenti al diletto derivato dalla imitazione della natura, ch’è il fine della poesia” (LEOPARDI apud COPIOLI, 2013, ent. 233)

Essa característica do poeta antigo que deveria ser seguida pressupõe uma certa “naturalidade” ao imitar a Natureza, em vez de se ater à mera cópia de outras poesias. George Güntert observa:

“Per il poeta ciò implicava che egli riascoltasse in sé la voce della Natura e cercasse, nei suoi versi, di esprimerla, “imitandola con naturalezza. “L’unico vero da rispettare era la verosimiglianza, indispensabile al conseguimento dell’effetto poeta, la “meraviglia”. Giacché, se l’ufficio della poesia restava l’imitazione della Natura, il suo fine non poteva essere che il diletto (e non l’utile, in senso didascalico, né il ero realistico, come pensavano i romantici.” (Güntert, 1984, p. 308)

Leopardi também considera que, sendo a natureza invariável, pressupõe-se que a poesia, imitação dela, seja do mesmo modo invariável⁸². Novamente, há aqui

⁸² “[...] di maniera che non essendo la natura cambiata da quella ch’era anticamente, anzi non potendo variare, seguita che la poesia la quale è imitatrice della natura, sia parimente invariabile, e non si

uma questão da imitação de um modo ou estilo da poesia antiga e não necessariamente de objetos. Talvez o fator mais importante a se compreender nessa crítica de Leopardi aos românticos é que imitar os clássicos significa justamente não ter modelos. Não é possível ser inovador, ou moderno, copiando o pensamento que vinha de fora de seu país, pois seguir esse espírito do tempo implicava na obtenção de uma identidade nacional genuína, que buscasse os elementos próprios de cada cultura. Não se trata então de quebrar as regras ou se esquecer delas e da tradição, no caso italiano. O que importava aqui, para trazer a tão almejada *Novidade* e *Originalidade*, seria copiar não o modelo mas sim uma conduta⁸³, um estado de espírito dos poetas antigos, que não apenas racionalizavam seus sentimentos, mas verdadeiramente os sentiam. O que os românticos faziam, para Leopardi, era filosofia, e não poesia verdadeira. Disso concluímos que a poesia para os antigos era mais simples e espontânea ao imitar a natureza, de modo que, por estarmos agora distantes dessa natureza pelo processo “civilizatório”, não bastaria mais somente imitá-la, mas, acima de tudo, encontrá-la novamente, ou seja, ter olhos vívidos e atentos, além de um coração puro que possa enxergar essa natureza primitiva em meio a tanta artificialidade. Aliás, sem o estudo dos poetas antigos, como poderia o homem moderno ter um ponto de referência quando quisesse realmente saber o que é natural e o que não é? Ora, essa tarefa se fazia ainda mais difícil por estarmos habituados (*assuefazione*) a um mundo não-natural, sem possibilidade de se fazer um julgamento correto sobre o que é natural.

Sobre a questão do poeta ser guia do imaginário popular, percebemos que Leopardi entende que esse poeta, aprendendo com aquelas pessoas que sentiam e “ouviam” as vozes da natureza todos os dias, e munido de uma linguagem mais sensível, pudesse dar voz à essas pessoas que, de outro modo, não possuiriam essa linguagem⁸⁴. O processo que se opera é de cooperação, ou seja, o poeta

possa la poesia nostra ne' suoi caratteri principali differenziare dall'antica, atteso eziandio sommamente che la natura, come non è variata, così né anche ha perduto quella immensa e divina facoltà di dilettere chiunque la contempra da spettatore naturale, cioè primitivo, nel quale stato ci ritorna il poeta artefice d'illusioni” (LEOPARDI, apud: COPIOLI, 2013, ent. 233).

⁸³ Emprega-se aqui o mesmo termo utilizado por Humberto Ruiz Vázquez em seu artigo *Le prime idee e manifestazioni poetiche di Leopardi e il suo contributo al dibattito classico-romantico*: “anzi si tratta dell'imitazione di un atteggiamento, di una condotta” (*In: Appunti Leopardiani*, 2019, p. 58) - considerando o cuidado de Leopardi com as palavras e o fato de que ele via a Psicologia como algo superestimado pelos românticos.

⁸⁴ “Vale a dire appena mi si lascia credere che in questi tempi altri possa cogliere il linguaggio della natura, e diventare vero poeta senza il sussidio di coloro che vedendo tutto il dì la natura

adquire inspiração e aprende a olhar para a natureza como essas pessoas que estão próximas dela todos os dias, como os homens do campo de vida simples, para que então a poesia produzida possa também ser inspiradora para eles, aumentando ainda mais seu deleite.

Segundo Leopardi, quando observadas essas questões sobre a imitação da conduta dos poetas antigos em relação à natureza, haverá boa poesia, mesmo nos tempos modernos: “qualunque sarà poeta eccellente somiglierà Virgilio e il Tasso, non dico in ispecie ma in genere”, já “un Omero un Anacreonte un Pindaro un Dante un Petrarca un Ariosto appena è credibile che rinasca.” (LEOPARDI apud COPIOLI, 2013, ent. 240). Leopardi estabelece assim aquele ponto de referência do que seria a natureza imitada na poesia, que faltava aos românticos.

Procurando delimitar ainda mais o que seria esse tipo de imitação que não diz respeito às regras da poesia clássica, mas sim à natureza, Leopardi afirma:

“non vogliamo che il poeta non sia poeta; vogliamo che pensi e immagini e trovi, vogliamo ch'avvampi, ch'abbia mente divina, ch'abbia impeto e forza e grandezza di affetti e di pensieri, vogliamo che i poeti dell'età presente e delle passate e avvenire sieno simili quanto è forza che sieno gl'imitatori di una sola e stessa natura, ma diversi quanto conviene agl'imitatori di una natura infinitamente varia e doviziosa. L'osservanza cieca e servile delle regole e dei precetti, l'imitazione esangue e sofisticata, in somma la schiavitù e l'ignavia del poeta, sono queste le cose che noi vogliamo?” (LEOPARDI apud COPIOLI, 2013, ent. 243)

Sendo assim, não eram essas regras poéticas aquelas louváveis em Ariosto, em Petrarca, em Dante, em Tasso - autores que eram semelhantes aos poetas clássicos não pela imitação de regras poéticas, mas por fazerem uma poesia bastante inovadora. Mesmo Metastasio, Gravina, Alfieri e Monti puderam ser inovadores partindo desses poetas, pois souberam emular aqueles primeiros. Como já mencionamos, a emulação e a imitação foram definidas por Leopardi na *Lettera ai signori compilatori della Biblioteca Italiana*, a qual também indicava o estudo dos poetas antigos como forma de se adquirir uma sensibilidade para com a natureza.

scopertamente e udendola parlare, non ebbero per esser poeti, bisogno di sussidio.” (LEOPARDI, apud: COPIOLI, 2013, ent. 236)

Leopardi encerra essa parte de seu discurso denunciando o pedantismo de se louvar cegamente qualquer um dos autores modernos simplesmente por questão de moda, uma vez que ela seria passageira: “si vergognino d’esser pronti a lodare chiunque citi in materia di poesia lo Schlegel il Lessing la Staël, e di schernire chi cita Aristotele Orazio Quintiliano” (LEOPARDI apud COPIOLI, 2013, ent. 247). Este trecho remete mais uma vez para o discurso de Carlo Giuseppe Londonio⁸⁵ de 1817, já mencionado anteriormente nesta pesquisa quando analisamos o texto de Pietro Giordani e a questão da imitação de Milton e Klopstock à Dante. Mas encerramos aqui com Leopardi a discussão sobre o estudo dos poetas clássicos como sendo útil ao poeta moderno e entramos agora em outro ponto crucial deste debate, que está diretamente ligado ao texto de Ludovico di Breme publicado no mesmo ano de 1818.

Como vimos no subcapítulo anterior, Ludovico di Breme se utiliza da palavra *Patético* para descrever aquilo que era também conhecido (já havia muito tempo) como *Sentimental*, uma característica intrínseca da poesia e não somente encontrada na poesia romântica. A diferença entre essas duas qualidades, para Leopardi, é questão de efeito: os românticos miram principalmente o coração do leitor, descrevem suas emoções em busca de empatia, para obterem a comoção do público, enquanto que os antigos miram a fantasia, e acabam obtendo o deleite tanto do poeta quanto do público. Leopardi é breve nesta distinção, pois sabe que a matéria tratada é extensa e nevrálgica para o debate⁸⁶. Resumidamente, o sentimental estava igualmente presente nos autores clássicos gregos e latinos, com a diferença que estes não falsificavam tal sentimento, não produziam uma poesia filosófica, na qual esse sentimento era primeiro racionalizado.

Leopardi enxergava o sentimentalismo dos românticos como afetação, muito contrário ao sentimentalismo que já estava presente nos antigos. Os exemplos aqui são simples e claros. Primeiro, se utilizando de versos de Homero, ele descreve: “Una notte serena e chiara e silenziosa, illuminata dalla luna, non è uno spettacolo sentimentale? Senza fallo” (LEOPARDI, 2013, posição 253). E em seguida, com o exemplo de versos de Virgílio: “Un veleggiamento notturno e tranquillo non lontano

⁸⁵ “Trattasi di decidere se all’esempio degli antichi classici debba preferirsi quello di Milton, di Klopstock, di Shakespeare, di Calderon, di Schiller, ecc. e all’autorità di Aristotele, di Longino e d’Orazio quella del signor Schlegel, di Lessing di madama De Staël.” (LONDONIO apud BELLORINI, 1943, p. 213)

⁸⁶ “Non ignoro dunque che qui sta in certo modo il nerbo delle forze nemiche [...] non farò altro che sfiorare il soggetto, ed essendo stato nelle cose precedenti più lungo, in questa sarò più breve ch’io non voleva. (LEOPARDI apud COPIOLI, 2013, ent. 250)

dalle rive, non è oltremodo sentimentale? Chi ne dubita?” (LEOPARDI, 2013, posição 256).

Leopardi se utiliza, portanto, de uma fonte grega e outra latina para demonstrar que o sentimental é um componente presente desde a formação da lírica até seus maiores expoentes latinos. Não se trata apenas de se utilizar da descrição dos próprios sentimentos, mas de demonstrar uma sensibilidade, de se utilizar da imaginação para fazer parte desse quadro, fazendo-nos sentir o que sentiu o poeta. Em oposição a isso, de nada servia todo aquele horror dos românticos, que empregavam imagens que, para ele, embrulhavam o estômago e deixavam a mente, após a leitura, impregnada de elementos assombrosos, que a grande custo saíam de nossa imaginação. Partindo dessa reflexão, entendemos como Leopardi soube aproveitar em sua poesia posterior a esse *Discorso* os temas aqui apresentados como sentimentais. A lua, desde a primeira página do *Zibaldone* é um elemento lírico privilegiado, passivo de momentos extremamente sentimentais: “Come dunque diranno che i poeti antichi non sono sentimentali, quando e la natura è sentimentale, e questi imitano [e] per poco non confranno la natura?” (LEOPARDI apud COPIOLI, 2013, ent. 258)

A crítica de Leopardi, no entanto, é feita aos românticos que querem não só que os objetos ou os temas sejam sentimentais, mas também as maneiras e os modos de se fazer poesia. A isso se liga uma afetação (*affezione*) na literatura que é artificial e que é combatida a todo custo por Leopardi, característica mitigada por ele e posteriormente louvada na obra *Corinne*, de Madame de Staël. Segundo Gisele Batista da Silva, no artigo *O romantismo italiano e Giacomo Leopardi: encontros e confrontos*:

A passagem atribuída à personagem de De Staël falava da impressão que teve a personagem Corinne, depois de caminhar pela pinacoteca florentina distraída e indiferente, ao se deparar com uma estátua de Níobe: Corinne se impressionara com a calma e a dignidade expressas no rosto da personagem mitológica grega, mesmo diante de uma profunda dor – a morte de seus filhos por ordem da deusa Leto. Embora não correspondesse à “aparência real” de uma mãe diante da morte de sua prole, “o ideal da arte conserva a beleza”, como afirmava Corinne, reconhecendo na estátua de Níobe – obra artística – a representação da superioridade do espírito grego

que, na autoridade e preeminência dos sentimentos e da imaginação, foi capaz de exprimir com grande beleza a consciência mais íntima de sua cultura. Embora De Staël não pretendesse criticar a arte romântica, de que inclusive era admiradora e simpatizante, a ponderação da personagem constatava para Leopardi que, diferentemente da arte moderna, não havia no mundo grego qualquer distância entre arte e vida real, uma vez que o rosto de Níobe, “un’ansietà straziante” (De Staël, 2006, p.538), representava a pública e onisciente impossibilidade de negociação ou apelo aos deuses, confirmando o consciente e trágico destino de seus filhos. A dor dos antigos “era disperat[a]o, come suol essere in natura [...] senza il conforto della sensibilità [...] era mescolato di nessuna amara e dolce tenerezza di se stesso ec. ma intieramente disperato. Somma differenza tra il dolore antico e il moderno [...]” (Zib 77) – ao contemplar a estátua de Níobe, Corinne não assistia à representação da dor, mas “il dominio conservato dall’anima su di esso (Damiani, 1994, p. 160).” (BATISTA, 2019 p. 34).

O que Leopardi deixa explícito é que o “sentir” naturalmente implica também em transferir seus sentimentos para a obra sem muito pensar, um tipo de literatura que não passava por um filtro racional antes de pensar em “como” transformar-se em arte, mas que fosse a vazão natural de um sentimento. Aqui novamente se distingue entre ser “sensível” ou “sentimental” e simplesmente “conhecer” a sensibilidade e tentar replicá-la segundo métodos ou modas - “il verace e puro sentimentale, spontaneo modesto verecondo, semplica ignaro di se medesimo” (LEOPARDI apud COPIOLI, 2013, ent. 277) - pois a natureza é maior e mais sentimental que qualquer pessoa ou qualquer paixão. Ainda nas palavras de Leopardi:

“Imitavano gli antichi non altrimenti queste che le altre cose naturali, con una divina sprezzatura, ingenuamente, schiettamente e, possiamo dire, innocentemente, scrivendo non come chi si contempla e rivolge e tasta e fruga e sprema e penetra il cuore, ma come chi riceve il dettato di esso cuore, e così lo pone in carta senza molto o punto considerarlo” (LEOPARDI apud COPIOLI, 2013, ent. 275)

No que se refere a uma criação de identidade nacional, vimos que Leopardi sempre recorre a Dante. No entanto, para exemplificar a Ludovico di Breme o que vem a ser esse sentimental, o jovem poeta de recanati cita Petrarca, “quel miracolo d’ineffabile sensibilità”:

“Ma il Petrarca, al quale il Breme non *conosce poeta* che nel *genere* sentimentale *meriti di* essere *anteposto*, quel *miracolo d’ineffabile sensibilità*, non visse in un tempo che non c’era né *psicologia* né *analisi* né scienza altro che misera e tenebrosa, quando la stampa era ignota, ignoto il nuovo mondo, il commercio scambievole delle nazioni e delle province ristretto e scarso e difficile, l’industria degli uomini addormentata da più secoli in poi, le credenze peggio che puerili, i costumi aspri, quasi tutta l’Europa o barbara o poco meno?” (LEOPARDI apud COPIOLI, 2013, ent. 266)

O que parece ficar evidente é sobretudo a crítica ao racionalismo excessivo, ao iluminismo, ao iluminismo e ao progressismo de sua época. Ora, mas se nossa cognição - de homens modernos e de mais ciência - é maior, do que nos serve tanto saber se, mesmo assim, não conseguimos usá-lo como usavam os antigos, que possuíam menos conhecimento, e, ainda assim, eram mais felizes? A busca pela felicidade, já distanciada na filosofia moderna, dará lugar à busca pelo verdadeiro, pelo real e científico, que amplia apenas a técnica do ser humano, mas não necessariamente sua humanidade.

Ademais, Leopardi recupera um autor que parecia esquecido, como era o caso Mosco, autor do curto poema bucólico “Amor fugitivo” (15 a.C). Traduzido por Tasso e imitado por Milton, pouco havia sobrado da obra desse poeta que podia revelar o valor da Itália em termos de poesia, e mostrar que mesmo os ingleses, vanguardistas do movimento romântico, acabavam por imitar a literatura italiana.

Também a Fábula de Orfeo, contida no final das *Geórgicas* de Virgílio, é exemplo de sentimental na antiguidade. Leopardi ainda dirá: “Certamente la morte di una donna amata è un soggetto patetico in guisa ch’io stimo che se un poeta, colto da questa sciagura, e cantandola, non fa piangere, gli convenga disperare di poter mai commuovere i cuori” (LEOPARDI apud COPIOLI, 2013, ent. 291-292). Curiosamente, Leopardi escreverá o poema *A Silvia* entre 1828 e 1830, dedicado a Teresa Fattorini, antiga paixão platônica de Leopardi, morta em 1818. Disso

extraímos que o *Discorso* servirá por um bom tempo como inventário de poesias em potencial, uma vez que o poeta recanatense sempre se volta a esses temas de tom mais romântico à medida em que sua poesia se torna mais filosófica.

Como já mencionado na análise do texto de Pietro Giordani, Leopardi está muito próximo da busca por uma definição do que seria uma beleza absoluta, ou mesmo da discussão sobre a possibilidade de sua existência. No *Discorso*, Leopardi sustenta que esse efeito poético da “maraviglia” será mais ou menos obtido de acordo com a predisposição sentimental do leitor, quase que anulando a perenidade dessa beleza. Contudo, ainda seria possível inverter essa questão, ou seja, se a beleza absoluta é praticamente impossível de ser alcançada, que ao menos se distinguísse o que é a “la bruttezza assoluta”, que, para Leopardi, “non è altro che sconvenienza” (LEOPARDI apud COPIOLI, 2013, ent. 297). Além disso, essa “belezza” seria resultante da adequação de todo o contexto histórico e social com a obra, sem distâncias temporais, geográficas ou sociais.

É importante ressaltarmos um trecho que parece definir muito bem o que Leopardi considerava como imagens negativamente sensíveis, isto é, que deixavam uma sensação horrível no leitor, demonstrando uma falta de imaginação e cuidado interno por parte dos românticos:

“Ma perché l’amore dev’essere incestuoso? perché la donna trucidata? perché l’amante una cima di scellerato, e per ogni parte mostruosissimo? Troppe parole si potrebbero spendere intorno a questo argomento, stante che l’orridezza è l’uno dei caratteri più cospicui del sentimentale romantico” (LEOPARDI apud COPIOLI, 2013, ent. 292)

Ludovico di Breme havia afirmado que o “*patetico*” na poesia não se resumiria ao “*maninconioso*”, mas à vastidão e à profundidade do sentimento. Também Leopardi conclui que o sentimental não se resume simplesmente a esse efeito de “terror” ou “horror”.

Outro ponto curioso (pois exemplifica uma visão aguçada sobre o futuro da arte) é quando Leopardi parece acenar para a criação do Cinema, e, teoricamente, para o fim de um intrincado trabalho mental e sensível por parte do poeta, que agora irá dispor de máquinas que fizessem surgir aos olhos imagens prontas, assim como outro dispositivo seria responsável por transmitir fielmente os sons e as falas:

“Anzi perchè ciaschedun poeta in cambio di scrivere non inventa qualche bella macchina la quale mediante diversi ingegni metta fuori di mano in mano vedute e figure di qualsivoglia specie, e imiti il suono col sono, e in breve, rappresentando ordinatamente quello che sarà piaciuto all’inventore, non operi sol tanto nella imaginativa ma eziandio ne’sensi del non più lettore ma spettatore e uditore e che so io? E mentrech’io scrivo queste cose, viene con un nome infernale da un paese romantico uno strumento non dissimile in quanto all’ufficio da questo ch’io m’andava imaginando quasi per gioco; ed io mi rallegro d’aver preveduto dove convenia che arrivasse la nuova scuola.” (LEOPARDI apud COPIOLI, 2013, ent. 329. Grifo nosso)

A propósito dessa máquina “con un nome infernale”, Rosita Copioli, afirma: “Forse Leopardi allude al caleidoscopio, inventato nel 1816 dallo scienziato scozzese David Brewster (1781-1868). Per il tema delle macchine, ricorda la *Proposta di premi fatta dall’Accademia dei Sillografi*.” (COPIOLI, 2013, ent. 688). A previsão feita por Leopardi é ainda mais surpreendente quando pensamos que apareceu com o nome de “cinematógrafo” um dispositivo criado em 1892, por Léon Bouly, depois de aperfeiçoar o “cinetoscópio” de William Kennedy Laurie Dickson. Esse trecho também nos mostra a deterioração da Imaginação mediante a invenção de dispositivos que serviriam para deixar mais cômoda a maneira de nos exprimirmos, porém, sem a capacidade de refletirmos sobre o próprio processo cognitivo da linguagem, o que deveria ser realmente considerado para as artes.

A respeito da imitação, Leopardi conclui apontando para algo que novamente aparenta ser óbvio a qualquer fazer artístico - embora esquecido pelos românticos - ou seja, de que “é molto più facile e meno meraviglioso l’inventare che l’imitare” (LEOPARDI apud COPIOLI, 2013, ent. 331). Nota-se em Leopardi aquele mesmo lamento de Pietro Giordani e Ludovico di Breme para com a Itália do início do século XIX. Para Leopardi, a Itália, que então estava tão necessitada de ajuda, não obtinha nem uma única gota de suor de seus filhos, enquanto que, antigamente, quando nem era necessário tamanho esforço, os antigos estavam dispostos a derramar uma torrente de sangue por sua pátria. Sendo assim, se os italianos se contentassem em imitar e emular os poetas de sua própria tradição, logo se alcançaria esse patamar

da boa poesia europeia, colocando a Itália novamente em destaque. De certa forma, Monti já havia operado semelhante reviravolta, como mencionado pelo próprio Leopardi, por ter conseguido emular Dante. Hoje conseguimos olhar para Leopardi e perceber o quanto sua crítica influenciou a discussão sobre a identidade nacional da Itália, ainda que esse *Discorso* não tenha sido publicado naquele momento:

“Ma già sul finire, essendomi sforzato sin qui di costringere i moti dell’animo mio, non posso più reprimerli, né tenermi ch’io non mi rivolga a voi, Giovani italiani, e vi preghi per la vita e le speranze vostre che vi moviate a compassione di questa nostra patria, la quale caduta in tanta calamità quanta appena si legge di verun’altra nazione del mondo, non può sperare né vuole invocare aiuto nessuno altro che il vostro. Io muoio di vergogna e dolore e indignazione pensando ch’ella sventuratissima non ottiene dai presenti una goccia di sudore, quando assai meno bisognosa ebbe torrenti di sangue dagli antichi prontissimi e lieti; né c’è una penna tra noi che s’adopri per quella che gli avi nostri difesero e accrebbero con milioni e milioni di spade. Soccorrete, o Giovani italiani, alla patria vostra, date mano a questa afflitta e giacente, che ha sciagure molto più che non bisogna per muovere a pietà, non che i figli, i nemici. Fu padrona del mondo, e formidabile in terra e in mare, e giudice dei popoli, e arbitra delle guerre e delle paci, magnifica ricca lodata riverita adorata; non conosceva gente che non la ubbidisse, non ebbe offesa che non vendicasse, non guerra che non vincessesse; non c’è stato imperio né fortuna né gloria simile alla sua né prima né dopo. (LEOPARDI apud COPIOLI, 2013, ent. 333)

Esse trecho, no qual Leopardi faz menção a um retorno ao passado glorioso italiano, também carrega uma crítica aguda aos artistas que procuravam se desvencilhar de questões coletivas ou cívicas e nos faz pensar o porquê de alguns leitores de Leopardi mencionarem justamente a ausência de um pensamento político em sua obra: “Come poteva questo Leopardi accostarsi al Manzoni dei P. sposi, della quale opera è centro un pensiero caldamente sociale, una fede sociale?”⁸⁷ O que nos parece, na verdade, é que, embora Leopardi critique os próprios italianos, há

⁸⁷ Esses rascunhos podem ser lidos em: C.E. GADDA, *Abbozzi di temi per tesi di laurea*, in: *I quaderni dell’Ingegnere. Testi e studi gaddiani*, t. IV, Torino, Einaudi, 2006, pp. 45-68.

ainda neste final de seu discurso sobre a poesia romântica a mesma fé apontada por Gadda em Manzoni⁸⁸:

“Io vi prego e supplico, o Giovani italiani, io m’atterro dinanzi a voi; per la memoria e la fama unica ed eterna del passato, e la vista lagrimevole del presente, impedito questo acerbo fatto, sostenete l’ultima gloria della nostra infelicissima patria, non commettete per Dio che quella che per colpa d’altri infermò, per colpa d’altri agonizza, muoia fra le mani vostre per colpa vostra.” (LEOPARDI apud COPIOLI, 2013, ent. 337)

Para concluir, gostaríamos de destacar aqui os tópicos principais que foram tratados nesta análise do *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* por Giacomo Leopardi. Há, a princípio, a indicação de algumas contradições presentes principalmente no texto de 1818 de Ludovico di Breme, mas há também uma crítica à própria modernidade, uma vez que Leopardi concorda, em parte, que a Itália parece sofrer com uma falta de criatividade, mas não crê que a renovação venha de países estrangeiros. A contradição dos românticos, portanto, é procurar serem inovadores enquanto procuravam abandonar a tradição. Leopardi certamente demonstra como é possível ser original mesmo seguindo seus patronos literários.

Ainda segundo George Güntert, ao procurar “acordar” sua Itália inerte, Leopardi se assemelha bastante ao jovem Fernando Pessoa. Evidentemente, a comparação aqui se faz com Camões, figura que, segundo Pessoa, poderia unir o pensamento lusitano. No caso de Leopardi, a comparação sempre será feita com Dante, que ele mesmo considera como rocha firme para hastear a bandeira da glória italiana: “Vien fatto di pensare al giovane Pessoa che sognava l’avvento di un genio lusitano, quel Supra-Camoens che sarebbe stato lui.” (Güntert, 1984, ent. 312).

A segunda contradição diz respeito ao abandono da mitologia grega em troca da mitologia nórdica, pois, segundo Di Breme, a característica fabular não coincide com a “intuizione logica” dos mitos gregos, ao que Leopardi defende que, se essas características não coincidem na mitologia grega e, assim sendo, não coincidiriam em nenhuma outra mitologia, independentemente de onde viesse.

⁸⁸ “Come poteva questo Leopardi accostarsi al Manzoni dei P. sposi, della quale opera è centro un pensiero caldamente sociale, una fede sociale?” (GADDA, 2006, p.60)

A terceira contradição é referente à ideia de que a imaginação não vinha decaindo no homem moderno, e, se isso fosse verdade, por que os românticos abandonaram essa veia imaginativa da poesia, e acorrentaram-na com o raciocínio lógico e o intelecto? A isso se liga uma crítica aos românticos, ao procurarem desviar a poesia da relação com os sentidos e a imaginação. Leopardi também estipula regras básicas para a poesia, afirmando que sua função seria imitar a natureza, imutável segundo os tempos (ao contrário do que pensa Ludovico di Breme), e sua finalidade, a obtenção de prazer ou deleite.

Leopardi irá, além disso, elencar as três características que pareciam tornar a poesia romântica tão popular naquela época, isto é, a corrupção do gosto popular, a dureza e aspereza das sensibilidades e a singularidade daquela poesia, que também está relacionada ao insólito, ao extraordinário e ao raro.

Crítica, sobretudo, a psicologia do homem moderno, que então permanecia isolado da natureza, não sendo capaz mais de reconhecê-la e de cantá-la. Crítica a falta de adequação tanto da linguagem quanto da imitação dos objetos escolhidos pelos românticos, que deveriam estar de acordo com o tempo e o lugar, assim como deveriam se adaptar a um público que não necessita de conhecimento científico para apreciar a boa poesia. Ademais, o poeta tinha o dever de utilizar sua pena em favor de sua pátria, incluindo no fazer poético o mesmo intento de Dante, que soube criar uma língua e uma literatura genuína.

Também vimos que, para Leopardi, a simplicidade será inimiga da afetação e que a mesma simplicidade poderia ser obtida com o estudo dos poetas antigos, que enxergavam o mundo “ingenuamente”, e, mesmo que lhes faltassem a ciência para explicar os fenômenos e as coisas, sua imaginação se ocupava muito bem para cobrir essas lacunas.

Leopardi finaliza seu discurso mais uma vez exaltando a índole italiana, “finissima discernitrice del bello e del sublime e del vero”, a única dos países europeus que, por estar mais próxima dos gregos e dos latinos, ainda não havia ultrapassado aquele ponto de não retorno, no qual o único destino seria a barbárie. Uma vez que Leopardi estava se defendendo de uma invasão de ideias, que era participe de uma guerra intelectual de livros, suas artimanhas discursivas operam de tal forma que diversos argumentos dos românticos, ou os pensamentos comuns da época - por vezes preconceituosos - se viram contra seus próprios adversários.

“Ancora non è cambiata quell’indole propria nostra, madre di cose altissime, ardente e giudiziosa, prontissima e vivacissima, e tuttavia riposata e assennata e soda, robusta e delicata, eccelsa e modesta, dolce e tenera e sensitiva oltre modo, e tuttavia grave e disinvolta, nemica mortalissima di qualsivoglia affettazione, conoscitrice e vaga sopra ogni cosa della naturalezza, senza cui non c’è né fu né sarà mai beltà né grazia, amante spasimata e finissima discernitrice del bello e del sublime e del vero, e finalmente savissima temperatrice della natura e della ragione” (LEOPARDI apud COPIOLI, 2013, ent. 340)

A sensação de pertencer ao “mesmo reino”, grandioso e imbatível em assuntos literários, é que Leopardi incita em seus compatriotas, adotando um tom não de professor, mas de companheiro do mesmo exército. E aqui cabem todas as metáforas bélicas e igualmente a sensação de pertencer a uma mesma hoste, com aquela paixão que incita os ânimos quando cremos lutar por algo verdadeiro. Suas palavras são usadas como artifício para alistar o maior número de combatentes a favor de sua pátria, que lutava contra a invasão estrangeira das ideias:

“Io non vi parlo da maestro ma da compagno, (perdonate all’amore che m’infiamma verso la patria vostra, se ragionando per lei m’arrischio di far parola di me stesso) non v’esorto da capitano, ma v’invito da soldato. 381 Sono coetaneo vostro e condiscipolo vostro, ed esco dalle stesse scuole con voi, cresciuto fra gli studi e gli esercizi vostri, e partecipe de’ vostri desideri e delle speranze e de’ timori.” (LEOPARDI, apud: COPIOLI, 2013, ent. 340)

Resolve-se também nesse trecho a ideia mencionada por Leopardi sobre aparentar estar falando de uma alta poesia, que implicasse leitores doutos para compreendê-la. Leopardi demonstra que faz parte da mesma cultura, que aprendeu o mesmo que qualquer um de seus conterrâneos, não estando nem acima e nem abaixo de nenhum deles. Ele pede, entretanto, que se lembrem dessa índole italiana quando considerarem as ideias estrangeiras, para realmente compreender se valia a pena trocar aquele passado glorioso por uma moda passageira.

Para concluir, gostaríamos apenas de citar o crítico Ezio Raimondi, que, de certa forma, desmistifica aquela ideia de Emilio Gadda, anteriormente acenada:

“E a questa conclusione, dialogando a distanza con i pensatori del Romanticismo europeo, giunge anche Alessandro Manzoni, per il quale però la natura contiene in sé il movimento della storia, con la sua creatività dolorosa, che travolge ogni oggetto nel flusso del tempo che avanza, senza che alla fine l'impeto degli eventi possa comporsi in un equilibrio armonico. Così, con Manzoni e Leopardi, l'Italia riscatta il ritardo con cui si era inserita nel dibattito europeo sul Romanticismo: ma è anche vero che essi non trovano comprensione immediata presso i lettori di un secolo che uno dei protagonisti, non a caso, chiamerà “superbo e sciocco” (RAIMONDI, 1997, p. 81)

3 BREVE COMPILAÇÃO DA CRÍTICA SOBRE O *DISCORSO DI UN ITALIANO INTORNO ALLA POESIA ROMANTICA*

Neste capítulo pretende-se apresentar uma breve compilação da fortuna crítica do *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* de Giacomo Leopardi. Não é nosso intento, no entanto, apresentar todos os textos que mencionam o *Discorso*, o que exigiria mais tempo e cuidado, visto que, em alguns casos, os críticos literários apontam brevemente para esse texto como para explicar a fase juvenil das canções patrióticas de Leopardi, mas sem aprofundar propriamente a análise. Portanto, iremos nos ater principalmente aos textos que podem servir como um guia para que se possa chegar às conclusões finais desta pesquisa, de modo que iremos expor também o que alguns críticos acreditam ser pontos negativos ou falhos deste discurso de Leopardi.

Os primeiros textos dos críticos italianos que selecionamos podem ser lidos, em forma de resumos, na versão digital do *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, a cura de Rosita Copioli (2013). Complementando a antologia da autora, adicionamos outros estudos que não apareciam em sua edição, mas que foram imprescindíveis para esta pesquisa, e, portanto, poderiam também ajudar outros pesquisadores que se depararem com esse discurso de Leopardi. Dada à especificidade da nossa pesquisa, no subcapítulo sobre a crítica brasileira optamos por apresentar também um texto de Antonio Candido e o livro de Andréia Guerini, que, embora não tratem especificamente sobre o *Discorso*, poderiam nos auxiliar em sua compreensão. Nosso intuito é facilitar o acesso à bibliografia básica sobre este texto de Leopardi, principalmente no Brasil, onde percebemos um número bem menor de trabalhos que analisam o *Discorso*.

Já no subcapítulo sobre a crítica brasileira, os artigos mencionados podem ser encontrados no site da revista digital “Appunti leopardiani”⁸⁹. Também nesse caso, não pretendemos apresentar todos os textos da revista que mencionam o *Discorso*, mas principalmente aqueles que podem nos ajudar a compreender seu contexto e sua complexidade.

Gostaríamos de ressaltar que nossa pesquisa se originou da leitura de dois textos já abordados nesta dissertação, que são: “*Dentro lo Zibaldone*”, de Fabiana

⁸⁹ A revista pode ser lida em <https://appuntileopardiani.cce.ufsc.br>, acessado em: 12/06/2022.

Cacciapuoti, e *Gênero e tradução no Zibaldone*, de Andreia Guerini. Como vimos, o próprio *Discorso* surge das primeiras anotações do *Zibaldone*, obra na qual o interesse por Leopardi foi despertado e aumentava a cada página. Por interesses pessoais, a obra de Schiller *Poesia Ingênua e Sentimental*, traduzida por Márcio Suzuki, havia sido lida à época e serviu para tecer analogias entre o *Discorso* e o pensamento romântico europeu que fugia às simples classificações de classicismo ou romantismo. Um possível trabalho futuro implicaria em um estudo comparativo entre essas duas obras, ainda mais quando se sabe que esse livro não constava na biblioteca do pai de Leopardi, indicando que não era possível de ter sido lido pelo poeta ainda em sua juventude.

O livro *Entre a literatura e a História de Alfredo Bosi*⁹⁰ (2015) contém dois textos sobre Leopardi. No primeiro, Bosi faz uma introdução a Leopardi, comentando a fase juvenil do autor e lembrando seus “mestres” Walter Binni e Cesare Luporini, quando aluno universitário na Florença de 1960. Bosi parece ter se ocupado de estudar Leopardi em todos os momentos de sua vida, como pode ser notado desde essa memória, pelo livro *O ser e o tempo da poesia*, já mencionado nesta pesquisa, e também no livro de 2013.⁹¹ No segundo ensaio, intitulado *Leopardi tradutor: a Natureza, os Antigos* encontramos a menção ao *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*.

Apesar de distinguirmos neste capítulo os estudos de críticos italianos e de brasileiros, cabe mencionar a tradução para o inglês do *Discorso*, feita por Fabio A. Camilletti e Gabrielle Sims, que também traz um estudo sobre o texto. Esse livro não pode ser lido na íntegra, mas apenas a introdução já demonstra um grande trabalho de pesquisa. Assim como a tese de Alfredo Bosi, esse livro não pode ser consultado, mesmo em visita presencial feita à *Biblioteca Nazionale di Napoli*, na qual estão os manuscritos de Leopardi, e que conta com uma seção especial para os estudos leopardianos.

O intuito de acrescentar estudos que não tratam do *Discorso* nesta compilação é de auxiliar em pesquisas posteriores sobre este texto de Leopardi,

⁹⁰ Gostaríamos de apresentar nossas condolências pelo professor Alfredo Bosi, que faleceu durante o período que essa pesquisa se realizava.

⁹¹ A tese de livre-docência de Alfredo Bosi *Mito e poesia em Leopardi* teria sido igualmente de grande ajuda para nossa pesquisa, mas não pôde ser lida por se tratar de documento que não poderia sair do acervo, impossibilitada de ser lida presencialmente, também, devido à pandemia que se iniciou em 2020 no Brasil.

ainda pouco estudado no Brasil. Trata-se de textos que nos ajudariam a refletir sobre o contexto do *Discorso* e da importância de incluí-lo nos estudos sobre o romantismo italiano. De certa forma, poderíamos considerar esta seleção como uma bibliografia comentada, mas optamos por colocá-la neste último capítulo a fim de evidenciar o percurso de leituras que nos levou a determinadas considerações finais em nosso trabalho. Procuramos organizar esta compilação de maneira cronológica, mas sabemos que existem edições posteriores para os livros aqui expostos. Rosita Copioli optou pelas primeiras edições dos livros para compor sua antologia crítica, mas alguns dos textos puderam ser lidos por nós também em suas versões físicas, sendo possível contemplar nuances do pensamento e mesmo notas dos autores que não foram incluídas por Rosita Copioli, como no caso do livro de Sebastiano Timpanaro *Classicismo e Illuminismo nell'Ottocento italiano* (1965).

3.1. Crítica no Brasil

Como já afirmamos, não é nosso intento apresentar, nesta parte, todos os textos de críticos e estudiosos de Leopardi no Brasil, mas discutir aqueles que julgamos cruciais para a investigação sobre o *Discorso*. Assim sendo, daremos atenção principalmente aos estudos que, de alguma forma, foram importantes para esta pesquisa.

ANDRÉIA GUERINI, *Gênero e Tradução no Zibaldone de Leopardi*, 2007.

Como já mencionamos sobre este livro na introdução desta pesquisa, gostaríamos apenas de ressaltar alguns pontos que nos levaram a estudar o *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*. Andréia Guerini irá citar a biógrafa Iris Origo para explicar que “os artigos de Di Breme tiveram um impacto sobre o escritor italiano, pois esses foram discutidos nas primeiras anotações do Zibaldone” (GUERINI, 2007, p.11). Ademais, outro fator que contribuiu para o interesse de pesquisar esta obra juvenil de Leopardi, encontramos sintetizado na seguinte afirmação de Guerini: “A crítica tem se dedicado predominantemente ao poeta e não ao ensaísta. Essa preferência tem encoberto momentos estruturais mais sólidos e profundos e a originalidade de sua visão estética.” (GUERINI, 2007, p. 12).

O que se nota no *Discorso*, portanto, que poderia levar à sua constituição como obra ensaística seria, nos foi apontada pela estudiosa: “a escolha do gênero ensaístico se deve, em parte, ao desejo de estabelecer um contato direto com o leitor” (GUERINI, 2007, p. 16). Interessante também destacar o trecho no qual Guerini cita Francesco de Sanctis, no qual lemos: “Leopardi é um dos poucos escritores que não é classificado nem na “scuola liberale” nem na “democratica”, permanece à parte [...] e é um dos mais significativos representantes da literatura mundial” (GUERINI, 2007, p.21). Andréia Guerini menciona a posição de diversos críticos a respeito de Leopardi, em um cuidadoso estudo que pesquisa a abrangência do pensamento leopardiano na literatura mundial, um livro fundamental para qualquer estudioso do autor no Brasil. Guerini, nesse estudo, aponta para questões centrais na obra de Leopardi lembrando, por exemplo, que:

“As teorias de Croce se voltam mais para a tradição idealista, platônica e as de Leopardi para a tradição aristotélica, mas ambos têm como ponto de contato Giambattista Vico, que, em sua *Scienza Nuova* (1725) mostrou ser a poesia oposta ao intelecto, associada aos sentidos e identificada com a imaginação e o mito.” (GUERINI, 2007, p.45)

“Embora tenha havido uma “reviravolta” nos estudos críticos sobre Leopardi nos últimos 50 anos e o *Zibaldone* tenha adquirido notoriedade, essa ficou muito mais ligada aos aspectos filosóficos e ideológicos, que às importantes contribuições estético-literárias.” (GUERINI, 2007, p.56)

“Fabiana Cacciapuoti [...] apresenta uma reviravolta nos estudos sobre o *Zibaldone*, que sempre foi pensado no seu conjunto e não por temas como o próprio Leopardi sugeriria.” (GUERINI, 2007, p.60).

“efeito psicológico de certas palavras e imagens, pois esse é outro aspecto da modernidade de Leopardi - o do artista consciente.” (GUERINI, 2007, p.66).

“um dos primeiros teóricos a tratar sistematicamente da posição do leitor, antecipando assim, a teoria da recepção” (GUERINI, 2007, p.85).

“posteriormente, Leopardi acrescentará ao seu sistema de Belas Artes um outro elemento de estilo: a “simplicidade”. A simplicidade é um elemento muito importante nas concepções teóricas de Leopardi, mas também na sua prática.” (GUERINI, 2007, p.101).

“A lírica, para Leopardi, era o único gênero capaz de exprimir os mais diversos sentimentos dos homens, pois a essência da poesia lírica, para Leopardi, é permeada de simplicidade, clareza, concisão, novidade, surpresa, inesperado, ruptura das normas, proximidade com a língua comum de todos os dias, vago, indefinido, imprecisão, lembranças, etc...” (GUERINI, 2007, p.123).

“Leopardi se coloca dentro do espírito romântico de valorização da própria língua e literatura, tentando ele próprio elaborar o seu programa como fizeram os alemães. Não devemos, contudo, esquecer que no projeto romântico alemão estavam envolvidos vários escritores, na Itália não.” (GUERINI, 2007, p.146).

“Mesmo que esse chamado [à atenção do leitor] pareça retórico, podemos dizer que Leopardi, consciente ou inconscientemente, desloca o foco do texto de partida e o de chegada para o leitor, pois sem este não haveria literatura.” (GUERINI, 2007, p.151).

ANTONIO CANDIDO, “Romantismo, Negatividade, Modernidade”, 2010.

Este ensaio de Antonio Candido não irá mencionar o *Discorso*, mas parece ser crucial para compreender o quanto Leopardi pode ser considerado um representante da vanguarda do pensamento italiano naquele momento. Candido irá mencionar algumas características da literatura moderna, como a negatividade, que, no caso de Leopardi, poderia ser entendida como própria negação do presente em nome de uma tradição grandiosa, e também a negação da própria autoria daquele

discurso. Típico do pensamento extremamente lúcido e didático de Candido, explica-se que no Barroco a Palavra estava sempre acima da Natureza; no Neoclassicismo, Palavra e Natureza se equivaleriam. No Romantismo, a Palavra não encontrava meios para chegar à Natureza. Também citamos neste trabalho o trecho no qual o crítico brasileiro explica sobre a fragmentariedade da obra, uma característica extremamente moderna, é aqui que encontramos a opinião de Ungaretti sobre Leopardi. Interessante, também, a tríade Tradição, Autenticidade e Novidade, apontada por Candido, e que bem serve para compreender as bases da poesia que Leopardi criou, demonstrando como foi possível cumprir certas exigências feita no *Discorso*. Para compreender melhor como opera essa mudança de pensamento para a modernidade, Cândido também opõe as ideias de Emulação e Imitação, e Inspiração e Citação.

ALFREDO BOSI, *Entre a Literatura e a História*, 2015.

No capítulo “Leopardi”, percebe-se em Bosi a ideia que estava presente também em Timpanaro, ou seja, a de que existe um movimento de retomada dos estudos leopardianos no período entre guerras a partir de uma perspectiva mais engajada, que vê em Leopardi um autor crítico também do ponto de vista social, o que lança, a partir de então, um novo olhar para sua obra. Assim escreve Bosi:

“O solo meditativo e patético da escrita leopardiana foi durante anos o núcleo da sua fortuna crítica. A determinação dos seus motivos líricos e o rótulo de pessimista deram o tom à vasta bibliografia sobre o poeta. Mas os tempos mudam e as perspectivas. Veio a Segunda Guerra trazendo no bojo uma cultura de resistência tingida de pensamento marxista. O novo olhar descobriu um Leopardi satírico, negador do liberalismo autossatisfeito e do progressismo beato do seu tempo, “século soberbo e tolo”. Foi este clima que encontrei na universidade quando, estudando na Florença dos anos 1960, tive por mestres dois críticos responsáveis pela conversão à esquerda da leitura de Leopardi: Walter Binni e Cesare Luporini.” (BOSI, 2015, p. 144)

No capítulo “Leopardi tradutor: a Natureza, os Antigos”, Alfredo Bosi faz uma análise interessante sobre a vida de Leopardi e suas primeiras obras significativas. Após uma leitura atenta do *Saggi sopra gli errori popolari degli antichi*, o crítico brasileiro afirma a respeito da poética leopardiana:

“O quanto havia de consciente nessa poética juvenil documenta-se pela carta aos redatores da Biblioteca Italiana que Leopardi enviou à revista a fim de rebater um artigo de Madame de Staël, publicado em janeiro de 1816, sob o título “Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni”. A escritora, divulgando ideias dos Schlegel e de Schiller, opõe à antiga poesia mitológica a poesia nórdica, toda paixão e originalidade, nascida e criada sob o signo da religião medieval. E aos italianos encarece a urgência de traduzirem os bardos germânicos e escandinavos, relegando de vez toda uma linha de acadêmicas imitações latinas. Ora, ninguém mais avesso a essa romantização da poesia italiana que o poeta Giacomo Leopardi.” (BOSI, 2015, p. 161)

Sobre o *Discorso*, Bosi explica como Leopardi acaba por negar tanto o medievalismo quanto o sentimentalismo, as duas “molas da reação anticlássica”: “Afirmando-se *italiano*, mostra não ter em si nenhum ponto de contacto com a arte gótico-feudal, portanto “bárbara”, que as novas modas querem reviver. *Sensista*, o seu polo estético e a Natureza em si, não o ego; a pura imagem, não o sentimento.” (BOSI, 2015, p.168). Mas, também indica que esse tom patriótico acaba diminuindo conforme Leopardi começa a defender mais as ideias estéticas: “a defesa da poesia natural contra a poesia “psicológica”; à proposta de uma doutrina mimética da palavra contra toda intrusão de análise sentimental no tecido do poema.” (BOSI, 2015, p. 169)

Bosi conclui sua análise do *Discorso* como a “suma ideológica e poética dos primeiros mitemas de Giacomo Leopardi”, mas igualmente apontando que: “Essa configuração, válida para o corte sincrônico 1815-1818, estava sujeita ao desequilíbrio e à passagem para uma nova estrutura mitopoética.” (BOSI, 2015, p.176)

GISELE BATISTA DA SILVA, *O romantismo italiano e Giacomo Leopardi: encontros e confrontos*, 2019.⁹²

Como mencionado anteriormente, este artigo de Gisele Batista da Silva fornece informações preciosas para compreendermos todo o período e os textos estudados nesta pesquisa. Analisa-se a influência de Madame de Stael na obra de Leopardi, partindo desde estes escritos juvenis e mencionando também a passagem posterior de Leopardi para o campo da “filosofia”, após lida a referida obra *Corinne* da escritora francesa. Gisele Batista se atentará para o texto de Pietro Giordani de 1816, para a *Lettera ai signori compilatori della Biblioteca Italiana*, e para o *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, concluindo que a crítica de Leopardi “teria sido inestimável para o ambiente literário italiano” (2019, p. 47).

GISELE BATISTA DA SILVA, *Il ruolo delle riviste letterarie italiane nella prima metà dell’Ottocento*, 2020.

93

Neste artigo, Gisele Batista da Silva fará um cuidadoso estudo sobre os principais periódicos literários da Itália no começo do século XIX, revistas com as quais Leopardi procurou dialogar desde sua juventude, como a *Biblioteca Italiana*, *Il Conciliatore* e *Antologia*. A estudiosa oferece algumas pistas de quais motivos levaram os editores a não publicarem os textos de Leopardi e os motivos políticos envolvidos por trás do editorial destas revistas. Interessante para esta pesquisa foi notar como o posicionamento de alguns editores, e mesmo de Leopardi, mudou durante esta *querelle*. Nos ajuda também a compreender as relações que Leopardi manteve durante este período inicial de sua vida intelectual, mencionando fatos interessantes sobre a influência de Monaldo, pai de Leopardi, dado crucial para compreender o primeiro Leopardi, como apontado por Sebastiano Timpanaro e já referido nesta pesquisa. Não iremos citar trechos desses artigos pois são de fácil acesso e considera-se como bibliografia fundamental para estudar o primeiro Leopardi e o *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*.

⁹²Disponível em: appuntileopardiani.cce.ufsc.br/edition18. Acessado em: 16/07/2022.

⁹³Disponível em: e-publicacoes.uerj.br/index.php/revistaitalianouerj/article/view/57414/36844. Acessado em: 16/07/2022.

3.2. Crítica na Itália

CLEMENTE REBORA, *Per un Leopardi mal noto*, 1910.

Neste estudo, Clemente Rebora irá se ater à crítica de Leopardi feita à “afetação” dos românticos, considerada extravagância literária e pedantismo. Acima de tudo, o autor reflete sobre o retorno de Leopardi ao primitivo e à antiguidade, indicando que imitar os autores clássicos “significa propriamente non imitarli”. Como vimos, essa é uma diferença entre o pensamento de Leopardi tanto entre os classicistas quanto entre os românticos italianos. Esse tipo de crítica de Clemente Rebora procura conciliar a ideia de que Leopardi não é exatamente um classicista, bem como não é completamente romântico. Há também uma atenção para a tentativa de Leopardi de reacender o amor pátrio em seus conterrâneos, além da “censura onestissima” por parte de Leopardi àqueles que gostariam de importar o pensamento e o estilo poético de outros países.

VINCENZO CARDARELLI, *Il testamento letterario di Giacomo Leopardi*, 1921.

Também no estudo de Cardarelli será privilegiada a leitura sobre o retorno de Leopardi à antiguidade clássica, “Grecia, Roma o Italia primitiva”, sociedades nas quais pode ser verificada, segundo o autor, uma superioridade cívica ou moral. Menciona-se o *Discorso* da seguinte forma: “Non per nulla il suo appassionato e mai smentito amore per l’antichità, quale fa la sua prima apparizione col *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, è preceduto [...] da quel saggio di critica razionalistica, pieno d’un acerbo *humour*, ch’egli scrisse a diciassette anni, sugli errori popolari degli antichi.” (apud: COPIOLI, 2013, ent. 77)

Em 1948, Vincenzo Cardarelli escreverá novamente sobre Leopardi, em um estudo intitulado “*La fortuna di Leopardi*”, desta vez apontando para uma questão que depois será melhor desenvolvida por outros críticos, como Antonio Prete, apontando já para um certo olhar distanciado com o qual Leopardi parece assistir a chegada da modernidade e as mudanças no pensamento humano. No texto de Cardarelli, observa-se aquilo que ele define como “fortissimo e profetico sentimento” de Leopardi, que pode ser observado no *Discorso* a propósito de uma

hipótese de referência antecipada de Leopardi àquilo que viria ocorrer com o advento do cinema.

Também é importante ressaltar que mesmo Vincenzo Cardarelli percebia a escassa atenção que Croce “e suoi scolari” davam a Leopardi, julgando não ser justa a sua leitura de que Leopardi não inovara em nada a poesia da Itália. Uma discussão “particolare e diretta”, mais abrangente e menos tendenciosa, se fazia necessária no âmbito dos estudos leopardianos naquele momento.

“Ma non c’è una riga ch’egli non abbia scritta per una sua segreta e quasi religiosa necessità, col medesimo ardore e disinteresse con cui dà principio alla sua lunga, formidabile, quanto inedita polemica contro il Romanticismo [...] L’autore del Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica non ha mai avuto, da parte del Croce e dei suoi scolari, l’onore di una discussione particolare e diretta.” (*apud*: COPIOLI, 2013, ent. 78)

O crítico também aponta para a retomada dos estudos leopardianos no início do século XX, ocorrida muito provavelmente devido à publicação de escritos inéditos de Leopardi, mencionando como a produção de Leopardi, naquele momento, aparentava ser um tipo de literatura bastante nova, considerando-o “uno degli scrittori più complessi e audaci che abbia avuti l’Italia”:

“Non un letterato puro, come oggi si direbbe, ma un filosofo, un critico, un moralista, uno degli scrittori più complessi e audaci che abbia avuti l’Italia, nelle forme più castigate. La modernità gli stava a cuore non meno che la natura di quella lingua e di quella letteratura ch’egli s’adopra indefessamente a definire e illustrare.” (CARDARELLI *apud* COPIOLI, 2013, ent. 80)

É interessante notar que Vincenzo Cardarelli sugere a leitura de alguns trechos do *Discorso* para compreender como Leopardi não faz da poesia romântica um canto patético monotonal, bem como não faz de seu classicismo uma “pedanteria”. O processo dialético que Leopardi opera nesta obra é, segundo ele, certamente uma das grandes contribuições para o romantismo italiano, pois insere o país novamente em uma “europeização” do pensamento, apontada por Staël como necessária à Itália logo no primeiro texto de 1816: “E pur essendo portato verso

l'antico dal suo genio poetico immaginò di riformare la nostra letteratura con spirito europeo e moderno.” (CARDARELLI apud COPIOLI, 2013, ent. 83)

GIUSEPPE UNGARETTI, *Immagini del Leopardi e nostre*, 1943.

Neste texto, Ungaretti faz menção ao *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* sustentando que ele seria uma forma encontrada por Leopardi para entrar em contato com as novas correntes de pensamento que surgiam na Europa desde o final do século XVIII. Ungaretti explica que Leopardi não era tão diferente dos outros românticos, algo que, a princípio, parece contradizer a afirmação sobre a originalidade de Leopardi. Segundo o crítico italiano, que também foi professor no Brasil:

“[Leopardi] non poteva consentire all’idea che raccogliendo le più ridicole e superstiziose opinioni e novelle solo perché popolari o facendo incetta di fole forestiere perché tali, la poesia italiana avrebbe ammassato il cibo miracoloso buono a ridonarle il colorito della gioventù, a farle ritrovare naturalezza e magari anche innocenza.” (UNGARETTI apud COPIOLI, 2013, ent. 84)

Ungaretti aponta para essa resistência de Leopardi em aceitar cegamente às modas literárias de sua época, bem como expõe sobre seu pensamento que ansiava por um retorno ao passado clássico, grego e latino, e não apenas até o período medieval. Vimos que mesmo Ludovico di Breme não abrangia o passado clássico para tentar explicar a índole italiana, estipulando o marco do início da literatura propriamente italiana apenas em Dante. Ungaretti bem aponta para esta questão em Leopardi:

“o perché avremmo dovuto fermarci al Medioevo quando siamo nati tanto prima. Una cosa dell’arte ci persuade perché, colma dei nostri ricordi, muove la nostra fantasia fino a farci ritrovare occhi innocenti. Memoria e innocenza sono gl’inscindibili termini della poetica del Leopardi.” (UNGARETTI apud COPIOLI, 2013, ent. 84)

A partir dessa ideia, Ungaretti lançaria duas chaves de compreensão para qualquer estudioso que viria a se debruçar sobre a obra leopardiana, isto é, os conceitos de “memoria e innocenza”. Liga-se a essa chave da “memória” toda a matéria sobre a imaginação contida no *Discorso*; já a respeito da “inocência”, basta pensarmos sobre a analogia que Leopardi sempre fez ao período clássico como sendo a infância da humanidade, ou sobre a sensibilidade dos poetas antigos, que olhavam para a natureza “ingenuamente” ou “inocentemente”.

Ungaretti parece fazer uma leitura bastante atenciosa do *Discorso*, explicitando a diferença entre *credere* e *saber*, debate que parece ter-se iniciado na Itália a partir da publicação do texto de Pietro Giordani, de 1816:

“C’è chi s’ingegna a conoscere per sapere e capire, per misurare e giudicare, ed è il conoscere della filosofia e della scienza; ma forse anche la filosofia è poesia; e c’è chi ha l’ambizione di conoscere per credere, e dai suoi amori e dai suoi odi, dai suoi rimorsi, dai suoi entusiasmi e dalle sue perplessità e dalle sue depressioni, dal dolore gli verranno le figure nelle quali crederà, dietro alle quali si getterà perdutamente perché gli verranno dal fondo della sua natura, e quindi non potranno non essere veritiere e sacre.” (UNGARETTI apud COPIOLI, 2013, ent. 85)

Ademais, este primeiro texto de Ungaretti que trata sobre o *Discorso* parece apontar para algo que procuramos demonstrar nesta pesquisa, isto é, que Leopardi havia escrito essa poética também para esclarecer sua própria ideia de poesia moderna, mesmo que não encontrasse leitores ou ouvidos em seu país, o que de fato aconteceu:

“Entro i termini di assuefazione e di primitivo slancio è condotta la sua voluminosa polemica, e possiamo asserire che non è condotta se non per assicurare basi autentiche alla sua poesia: è insomma un’arte poetica, un manifesto e un messaggio, da poeta a poeti.” (UNGARETTI apud COPIOLI, 2013, ent. 87)

GIUSEPPE UNGARETTI, *Secondo discorso su Leopardi*, 1950.

Sete anos depois do primeiro texto sobre o *Discorso*, o crítico italiano começa seu ensaio com uma pergunta que havia muito tempo se fazia sobre Leopardi - Seria ele um autor clássico ou romântico? Ungaretti sabe que tentar classificar Leopardi em qualquer uma dessas duas correntes literárias seria uma tarefa infrutífera e desnecessária, uma vez que a própria obra de Leopardi parece ser avessa a qualquer classificação ou etiqueta. De certa forma, a partir desses estudos, muda-se ligeiramente a opinião de que Leopardi não era diferente dos românticos de sua época, mas sim um caso isolado na Itália.

Nesta pesquisa procuramos dar maior atenção aos textos de Ludovico di Breme, seguindo justamente um conselho de Ungaretti:

“Si è molto studiato ed è stato oggetto di molte discussioni il Discorso d’un Italiano intorno alla poesia romantica; ma non sono stati presi in esame i due articoli del Breme, apparsi sullo «Spettatore italiano» nel principio del 1818, articoli che avevano ispirato il discorso leopardiano. Peggio, non si sono esaminati i fatti: le opere del Leopardi successive al 1818 e le annotazioni dello Zibaldone.”

Ungaretti defende que esse *Discorso* funciona para Leopardi como uma “esercitazione accademica” (UNGARETTI apud COPIOLI, 2013, ent. 89), enquanto que obras posteriores são aplicações desse exercício intelectual de 1818. Mencionamos nos capítulos anteriores que Leopardi parece seguir o conselho de Ludovico di Breme, quando o ideólogo milanês sugere aos italianos a criação de uma *Poetica Romantica*, algo que Ungaretti também aponta nesse segundo estudo sobre Leopardi.

Ungaretti demonstra que Leopardi conseguiu perceber duas coisas a partir da leitura dos artigos de Ludovico di Breme. A primeira diz respeito ao *patético* como a característica principal da poesia romântica, e, no caso de Leopardi, detentor tanto de uma sensibilidade poética quanto de um conhecimento científico, o patético se transformaria em um sentimento de sofrimento do mundo. Já a segunda percepção de Leopardi diz respeito a um “*sentimento d’infinito*”, que está ligado também à memória de um estado ancestral, rico e inalcançável. Não sendo possível compreender todo o passado, o poeta passa então à imaginação, com a percepção de que aquele sentimento de infinitude ganha mais força quanto mais vago ele se torna. A respeito disso, em *Seis propostas para o próximo milênio*, Italo Calvino

consideraria Leopardi exemplo máximo de um autor que, possuindo em alto grau a característica da “exatidão”, sabia também como ser o mais vago possível.

Para Ungaretti, este confronto entre um passado admirável, que é superior em diversos quesitos aos tempos modernos, geraria em Leopardi a nítida consciência da decadência humana, ou um “*sentimento della decadenza*”.

MARIO FUBINI, *Introduzione ai Canti*, 1930.

Ainda que o título aparente tratar dos *Canti* de Leopardi, o crítico escreve:

“[...] nello stesso giovanile *Discorso intorno alla poesia romantica* le pagine più personali e commosse sono quelle appunto nelle quali è celebrata la sensibilità, «qualità così pura, profonda, beata, meravigliosa, arcana, ineffabile», «cosa non terrena, ma celeste, quasi divina», e nelle quali, fra l’altro, si condannano, in nome della vera sensibilità, quegli scritti così numerosi, che ne fanno aperta professione e ne violano in tal modo il segreto pudore, condanna significativa da parte di un giovane, che da quegli scritti dovrebbe sentirsi particolarmente attratto.” (FUBINI apud COPIOLI, 2013, ent. 93-94)

Este crítico irá abordar com mais atenção a mudança de perspectiva ocorrida em Leopardi após a escrita deste *Discorso*, que em seguida passaria a reconhecer “ancora la propria religione”. Se neste discurso juvenil o poeta havia escrito que a sensibilidade era “cosa non terrena ma celeste”, “qualità quasi divina”, posteriormente escreverá que a verdadeira poesia seria “facoltà divina”. Caberia ao homem apenas ter ouvidos atentos para perceber a voz da Natureza que lhe sussurrava, a única voz que o poeta não poderia fingir e nem imitar, cabendo-lhe a função apenas de reproduzi-la. Novamente se aponta para o *Discorso* como inventário de poesias posteriores, e, segundo o crítico, “puó essere considerato come il manifesto di un giovane artista.” (FUBINI apud COPIOLI, 2013, ent. 94).

PIERO BIGONGIARI, *L’elaborazione della lirica leopardiana*, 1936.

É interessante notar neste estudo o que aponta o crítico sobre a relação de Leopardi com Petrarca: “proprio le canzoni del Petrarca [...] devono avergli dato il coraggio di far poesia, *Sullo stato presente dell'Italia*. [...]”. Mencionamos o trecho do *Discorso* em que Leopardi afirma ser Petrarca o sumo poeta sentimental, corroborando a tese levantada por Bigongiari.

Importante lembrar, que Piero Bigongiari também nota a influência na obra de Leopardi dos ensinamentos de Pietro Giordani, e, segundo ele, este *Discorso* “è per noi una traccia psicologica, una traccia avanti lettera. Su questo terreno cadde l'insegnamento e l'incitamento del Giordani [...]” (BIGONGIARI apud COPIOLI, 2013, ent. 95). Além disso, o crítico aparentemente aponta para aquele heroísmo que mencionamos como sendo um tributo pago pelos poetas líricos românticos ao gênero épico, que não convinha mais àquela época esvaziada de virtudes.

GIUSEPPE DE ROBERTIS, *Inizio del Leopardi*, 1942.

“Di quel complesso di ragioni e di occasioni che formarono la «condizione» alla sua poesia, questo *Discorso* fu certo la più attiva, e s'arricchirà via via di altre ragioni e occasioni. Perché, di ciò che accade nella vita di un artista, e prende espressione e figura sulla pagina, nulla si perde, tutto è fatale che accada; e arriva un tempo, quel tempo, che dà senso e valore alla poesia, o a una particolare espressione di essa.” (DE ROBERTIS apud COPIOLI, ent. 96)

Em “*Saggio sul Leopardi*”, de Giuseppe de Robertis, não se encontra nenhuma menção ao *Discorso*, embora o crítico trace uma linha desde os primeiros anos da produção de Leopardi, passando pelas *Canzoni patriottiche*, os *Canti* e algumas cartas de seu epistolário. Sobre a prosa juvenil de Leopardi, notamos a menção ao *Saggio sopra gli errori degli antichi*, mas a crítica é resumida a temas já expostos neste capítulo por outros críticos, como, por exemplo, a impossibilidade de retorno a um passado feliz e virtuoso. Adiante, o crítico destina um grande capítulo às *Operette Morali*, obra na qual, segundo De Robertis, haveria a verdadeira consolidação estilística e do pensamento de toda a vida de Leopardi. Ele menciona, no entanto, neste mesmo capítulo sobre as *Operette*, os *Scritti vari inediti dalle carte napoletane*, mas nada especificamente sobre o *Discorso*.

Provavelmente, o breve ensaio “*Inizio del Leopardi*” fora escrito após essa referida edição, adicionando também, na seção “*Ripresa*”, outros quatro ensaios. Em *Inizio del Leopardi*, percebe-se que o crítico procura completar esta lacuna deixada na primeira parte de seu estudo, no qual pouco se discorreu sobre os ensaios de crítica literária de Leopardi.

De Robertis reconhece, junto de outros críticos, que neste *Discorso* há um verdadeiro início da poética leopardiana, um texto que, diferentemente dos demais, deixaria de ser mero esboço ou fragmento. De fato, percebe-se o pensamento formalizado e melhor articulado de tantas outras canções patrióticas, dos pensamentos sobre os erros dos antigos, do reconhecimento da felicidade que estes possuíam em relação aos modernos, todos esses temas que já haviam sido tratados e assimilados por Leopardi, mas, no entanto, permaneciam descolados de sua *Weltanschauungen*. Giuseppe De Robertis também acerta quando aponta para o teor da crítica à modernidade presente neste discurso de Leopardi e como ele afirmará: “Questo Discorso ci ha portati lontano. E in realtà è il Discorso che arriva così lontano.” (DE ROBERTIS apud COPIOLI, 2013, ent. 96)

MARIO LUZI, *La polemica romantica in Italia*, 1945.

No ensaio de Mario Luzi encontra-se uma interessante nota sobre Foscolo e seu confronto com o romantismo italiano. Complementando a ideia de que mesmo Foscolo havia tentado “mediante il puro e l’unico soccorso della fantasia e del linguaggio la riconquista del mondo dei miti, o meglio delle immagini fisse ed eterne al fondo dell’affanno dell’esistenza”, Luzi explica que tudo isso confirmava “il concetto di poesia come piacere”, exposto já no *Discorso intorno alla poesia romantica* de Leopardi. Isto quer dizer que, mesmo para autores que eram contemporâneos de Leopardi, este discurso teria sido extremamente importante se tivesse se tornado público naquela época.

O crítico indica uma certa impossibilidade de sustentação daquelas teorias sobre a poesia romântica e Leopardi, segundo o crítico, consegue responder bem a

Ludovico di Breme e aos jornalistas italianos da época, embora não conseguisse dialogar com outros grandes autores românticos:

“Subito vien fatto di osservare che esse rispondono degnamente al Di Breme e che anzi su quel medesimo piano speculativo sono di gran lunga più acute e più libere delle affermazioni di lui, ma non rispondono in nulla a Schlegel o a Herder e tanto meno rispondono a Goethe, a Hölderlin o a Foscolo. Leopardi che doveva darci a questo proposito la più assoluta delle lezioni possibili, difende dunque per il poeta il diritto di fingere e di illudere, e di fingere e di illudere liberamente, di fronte alle illusioni e finzioni programmatiche raccomandate dai supposti novatori italiani e magari di fronte agli aut-aut della baronessa di Staël.” (LUZI, apud COPIOLI, ent. 99)

No entanto, esta crítica não nos parece bem fundamentada, pois, como vimos, indagações sobre “il diritto di fingere e di illudere” da poesia estariam presentes também em poetas do século XX, como Fernando Pessoa, e não sendo absolutamente um assunto ultrapassado. Se Leopardi deveria dar “la più assoluta delle lezioni possibili” não vem ao caso, pois já mencionamos o final do *Discorso* no qual o autor coloca-se como um combatente ao lado de seus conterrâneos, e não “come maestro”. O crítico reconhece, no entanto, um grande intento de Leopardi na criação de uma identidade nacional: “Fra queste accezioni vane e decadute, se pure altrimenti pungenti, appare quasi incredibile, quanta parte sia stata riservata, quanta importanza annessa al motivo del genio nazionale.” (LUZI apud COPIOLI, 2013, ent. 100)

SEBASTIANO TIMPANARO, *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano*, 1965.

Este livro de Sebastiano Timpanaro foi crucial para o desenvolvimento desta pesquisa, principalmente no que diz respeito à relação de Pietro Giordani e Giacomo Leopardi. Como aponta o crítico, mesmo Francesco De Sanctis parece não ter se dado a devida atenção a essa influência juvenil na vida de Leopardi, o que parece ter dificultado algumas compreensões a respeito do que se entendia por classicismo na Itália daquele período. Timpanaro irá definir quais autores eram os expoentes das

correntes classicistas e das diversas formas de iluminismo que influenciavam o pensamento italiano naquele momento. Como já mencionamos em outros capítulos os trechos pertinentes à interpretação do *Discorso*, apenas gostaríamos de ressaltar outras partes nas quais Timpanaro dialoga com a crítica de Francesco de Sanctis e de Giosuè Carducci.

“la giusta qualificazione di Leopardi come antiromantico – e quindi contrario all’ideologia cattolica della Restaurazione e, più tardi, allo stesso cattolicesimo liberale degli anni trenta – va precisata e integrata con lo studio dei rapporti tra il Leopardi e l’ala illuministica del classicismo italiano. È vero, il Leopardi portò già nella polemica classico-romantica milanese, con la *Lettera ai compilatori della «Biblioteca Italiana»* e col *Discorso di un Italiano intorno alla poesia romantica*, una sua nota personale: una nostalgia dell’antichità in quanto più vicina di noi alla natura vergine e incorrotta (dell’antichità in quanto giovinezza del genere umano), che bruciava le scorie del classicismo scolastico e che era in verità assai più russoiana che classicistica nel senso tradizionale. Ma, in primo luogo, questa posizione, pur così originalmente e intensamente vissuta dal Leopardi, si riconnetteva al gusto del purismo che, anche se degenerato ben presto in mera pedanteria, esprimeva tuttavia un’esigenza di ritorno alla natura, di esaltazione della freschezza nativa. (TIMPANARO apud COPIOLI, 2013, ent. 102)

“Il movimento romantico nel suo complesso fu una reazione non soltanto al razionalismo, ma anche all’epicureismo settecentesco, cioè a tutte le morali e le estetiche edonistiche e a tutte le teorie sull’origine ferina dell’umanità, le quali (anche se frammischiate, come in Vico o in Rousseau, a motivi reliogizanti) contenevano una formidabile spinta verso una concezione materialistica della civiltà umana. Su questo punto, che è essenziale proprio per segnare la distinzione tra il “preromanticismo” e il vero romanticismo, nemmeno Lukács, mi pare, ha insistito abbastanza.” (TIMPANARO, 1965, p.5)

Sobre as “diverse linee di polemica antiromantica”, Timpanaro define a primeira como “una più reativa di classicismo tradizionale e accademico, che difendeva contro le dottrine e i gusti stranieri un’ "italianità" meramente retorica e quindi perfettamente conciliabile con la suddivisione dell’Italia in staterelli”; a segunda defendia a “poesia pura”, contra os românticos que demandavam uma literatura a qual era a expressão real da sociedade da época e a respeito desta vertente considera também que “Giordani e Leopardi, i quali non fecero mai questione di poesia pura, ma combatterono l’ideologia romantica in nome di un’altra ideologia” (TIMPANARO, 1965, p. 14); a terceira, que defendia o mesmo “ritorno alla natura, con tutte le implicazioni e le risonanze che questo motivo aveva avuto nel Settecento”, exaltava os autores gregos, latinos e também do *trecento* italiano; a quarta, que era de teor religioso, exaltava Atenas e Roma como exemplo de liberdade política e laicismo, contra aquele cristianismo que Leopardi também aponta nos românticos. Para Timpanaro, "intrinsecamente reazionaria era soltanto la prima" (TIMPANARO, 1965, p. 9) Definindo propriamente o antiromanticismo leopardiano, o crítico escreve: “diffidenza aprioristica verso le letterature e le filosofie straniere contemporanee (...) ostilità verso le mode spiritualistiche che venivano di Francia e di Germania.” (TIMPANARO, 1965, p. 9).

Os autores que procuravam unir tanto as vertentes do classicismo como do iluminismo podem ser considerados, segundo Timpanaro: “gli ingegni più avanzati, più liberi da miti e da pregiudizi, del nostro primo Ottocento” (TIMPANARO, 1965, p.24). E afirma ainda que o pensamento leopardiano, “pur oltrepassando di molto le posizioni del classicismo illuminista e dello stesso illuminismo settecentesco francese, tragga di là la sua origine” (TIMPANARO, 1965, p.24).

O crítico mostra como a própria forma dos textos, sendo arcaica, teria dificultado a difusão das ideias iluministas e progressistas: “contrasto fra novità di contenuto e arcaicità di forma può e deve essere criticato finchè ci riferiamo al linguaggio come comunicazione.” (TIMPANARO, 1965, p.5). Há também uma nota bastante esclarecedora na qual Timpanaro refere-se a Carlo Tenca para explicar que romantismo e classicismo eram dois movimentos com defeitos complementares, isto é, os classicistas se utilizam de uma forma velha com conteúdo novo, e os românticos, de uma forma nova para um conteúdo velho. (idem, p.28). Essa é

também uma dificuldade que De Sanctis encontrava para classificar Leopardi, que acabava por fazer um “rifiuto della popolarità della forma”.

Comentamos no capítulo anterior sobre a opinião de Croce a respeito dos estudos leopardianos realizados por seu mestre Francesco de Sanctis. Timpanaro sugere: “Bisogna anche aggiungere che il De Sanctis, uomo immune da ogni rigida consequenziarietà dottrinaría, conservò sempre in sé una vena di pessimismo, e un certo distacco ironico-amaro da quello storicismo che pur professava.” (TIMPANARO, 1965, p.32). Timpanaro reporta também a opinião de Giosuè Carducci, que entendia em Leopardi a falta de uma visão orgânica da história cultural italiana, de um classicismo que depois se tornaria “antipopolare”, “una nuova forma di classicismo reazionario”. Provavelmente, por não apreciar o classicismo leopardiano é que De Sanctis encontra tanta dificuldade em classificá-lo. O que fica mais evidente com a leitura do *Discorso* é que Leopardi ironizava os românticos ao adotar essa forma da retórica clássica. Essas formas novas dos românticos acabam por tratar de assuntos que nada mais eram que cópias menos elaboradas dos autores clássicos.

Timpanaro aponta para a importância dos estudos leopardianos de De Robertis naquele período, em que a maioria da crítica literária e filosófica parecia estar viciada pelo psicologismo, adulterando a interpretação de Leopardi em vista de sua biografia, e a partir qual “Croce prenunziava la sua irosa scomunica che dal Leopardi ideologo si estendeva a quasi tutto il Leopardi poeta”. É curioso também que o crítico explique o ressurgimento desses estudos por razões políticas, após o fim da primeira guerra, no intuito de religar as relações culturais entre a Itália e a Europa.

Outro crítico que se distingue nos estudos leopardianos é Walter Binni, que, segundo Timpanaro, “è tra i pochi che abbiano compreso il valore dell’illuminismo e del materialismo leopardiano non ha mai rinunciato, parlando del Leopardi, a un uso vago e sfocato del termine “romantico” o ad espressioni-bisticcio come “romantico-illuminista”, “classico-romantico” (TIMPANARO, 1965, p.37). A revisão da fortuna crítica de leopardi e o diálogo com esses outros críticos, por parte de Timpanaro, não é fortuíta: “non lo abbiamo fatto per un gusto ozioso di pedanteria terminologica, ma per un’esigenza di chiarezza storico-culturale che ci è parsa inderogabile.” (TIMPANARO, 1965, p.38)

Como já expusemos a opinião de Timpanaro a respeito de Pietro Giordani, não iremos nos alongar mais sobre ela neste capítulo, mas cabe mencionar o “purismo” de Giordani que depois se dissolve no patriotismo exclusivamente literário em Leopardi: “Come il Leopardi nei classici greci e latini, così il Giordani nei trecentisti cerca la voce della natura vergine e incorrotta; e anche in lui l'esortazione ad imitare quei modelli si accompagnava alla nostalgica consapevolezza della loro irraggiungibilità.” (TIMPANARO, 1965, p.68)

O que procuramos fazer nesta pesquisa de mestrado foi seguir essa linha do pensamento de Sebastiano Timpanaro, ao analisar a relação de Leopardi com Giordani: “proprio per l'insufficiente valutazione che dell'ingegno e della personalità del Giordani hanno fatto in genere gli studiosi del Leopardi, a cominciare dal più grande di tutti, Francesco De Sanctis.” (TIMPANARO, 1965, p.110)

Timpanaro irá escrever a respeito do livro *“Leopardi Progressivo”* de Cesare Luporini, explicitando que: “I punti di riferimento adottati da Luporini per valutare il progressismo del Leopardi sono l'illuminismo e il romanticismo, il concetto di natura hobbesiano e roussoiano, la “delusione storica” suscitata dalla fine dell'esperienza rivoluzionaria e napoleonica. [...] la netta distinzione tra il pessimismo materialistico del Leopardi e i pessimisti romantico-esistenzialisti di cui è ricco l'Ottocento europeo” (TIMPANARO, 1965, p. 134). Luporini, dessa forma, enxergaria em Leopardi “un pensatore non professionale, antisistemático, formatosi al di fuori della “via maestra” dello storicismo e della dialettica.” (TIMPANARO, 1965, p. 136). Timpanaro observa que, em “Leopardi e La Poesia del Secondo Settecento”, Walter Binni vai “osservando con piena ragione che l'illuminismo “non fu carcere, ma forza per il Leopardi.”

Para concluir, lembramos que Timpanaro nos apresenta alguns caminhos para os estudos leopordianos, indicando quais pontos devem ser explorados:

“Una narrazione dei contatti, degli influssi, degli scontri fra il Leopardi e i suoi contemporanei [...] - è ancora da scrivere, e permetterebbe di approfondire notevolmente la comprensione del pensiero leopordiano” [...] sarebbe necessaria una ricerca che determinasse con più esattezza quali, tra gli illuministi settecenteschi più decisamente materialistici, furono noti al Leopardi.” (TIMPANARO, 1965, p.143-145).

E concludi: “Per Lukács il pessimismo reazionario di Schopenhauer è un “apologetica indiretta” della società borghese, si può considerare il pessimismo cosmico leopardiano come una “requisitoria indiretta” contro la medesima società?”. (TIMPANARO, 1965, p.177)

ANTONIO PRETE, *Il pensiero poetante*, 1980.

“[...] Il *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, della cui redazione c'è anche traccia nelle prime pagine dello *Zibaldone*, era molto di più che una ricerca sui fondamenti del «buon gusto» nella poesia. Esso, dietro la trionfale sicurezza espositiva, conteneva la traccia di una meditazione sulla poesia che sarebbe perdurata nella scrittura successiva. La rivendicazione d'una zona propria della poesia non diceva l'impulso alla delimitazione «oggettiva» del sapere poetico, ma intendeva minacciare proprio la dominanza d'un gusto e d'una pratica che andava ricomponendo i suoi modelli e le sue regole, rimuovendo il mito e la classicità: «sofisticherie», «inganni», e non illusioni, ricordava Leopardi smontando le *Osservazioni del Cavaliere Lodovico Di Breme*” (PRETE apud COPIOLI, 2013, ent.103)

Como dissemos em diversas ocasiões ao longo dos capítulos anteriores, uma leitura superficial do *Discorso* poderia nos levar a entender que os alvos da crítica de Leopardi se resumiram à madame de Stael, no caso da *Lettera ai signori compilatori*, e Ludovico di Breme no *Discorso*, mas Prete irá afirmar:

“La polemica non ha come bersaglio il Cavaliere Di Breme, ma il movimento della Restaurazione, non la pratica d'una poesia «nuova», ma la «trasmutazione» del materiale in metafisico, del fantastico in ragionevole, del corporale in spirituale. L'orizzonte della «spiritualizzazione», che incomberà sulla scrittura leopardiana come minaccia e provocazione, è fin d'ora segnalato e incalzato. Contro questo movimento, che allontana dal «commercio coi sensi», che scorpora, e spiritualizza, che s'impaluda nell'invisibile e nel ragionevole, il pensiero leopardiano cercherà un argine: il classicismo di Leopardi non è una questione di schieramento letterario, ma un

fatto politico, e una battaglia teorica.” (PRETE apud COPIOLI, 2013, ent. 104)

EMANUELE SEVERINO, *Il nulla e la poesia*, 1990.

Destacamos desse livro sobretudo o interessante o passo que faz uma analogia entre o *Discorso* e a poesia “L’infinito” que viria a ser composta um ano depois e que nos serviu de ponto de reflexão para parte de nossa pesquisa:

Nel *Discorso*, la «ragione», la «scienza», l’«esperienza», l’«intelletto» sono considerati nella forma che essi posseggono nell’età moderna, e quindi come puro annientamento delle illusioni, della poesia, che è «l’ultimo quasi rifugio della natura» e della felicità che richiede la «libertà di immaginare». Una prospettiva, dunque, complementare alla tesi che la stessa forza e grandezza, mediante le quali nell’opera del genio la ragione annienta le illusioni, consentono all’uomo di sopravvivere, ancora per un poco, al proprio annientamento. Non si tratta di prolungare semplicemente l’esistenza ma di attendere il nulla dal punto di vista più alto dell’esistenza. E più potente; perché quando la volontà di potenza si spegne e il paradiso della tecnica affonda nell’angoscia la visione poetica del naufragio e della verità concentra nella potenza del suo vedere la forma più alta della volontà di potenza: la poesia della verità; «l’ultimo quasi rifugio della natura». (SEVERINO apud COPIOLI, 2013, ent. 107)

SERGIO GIVONE, *Storia del nulla*, 1995.

Nesta obra, o *Discorso* vem mencionado em relação aos pensamentos do filósofo alemão Friedrich Nietzsche, para explicar sobre os enganos do intelecto e os da imaginação. Como vimos, esse é um dos motes centrais deste discurso sobre a poesia romântica de Leopardi e fundamentaria a ideia daquele “fingimento” concedido ao poeta:

“Tuttavia la poesia – questa illusione o, come dirà anche Nietzsche, questa consolazione metafisica – resta in rapporto con la verità. Paradossalmente la poesia resta in rapporto con la verità a misura che adotta lo sguardo che sembrerebbe negarla, lo sguardo filosofico che porta il nulla dentro di sé e perciò sa «mirare il deserto della vita», lo sguardo di Tristano. Leopardi intanto distingue (per l'appunto nel *Tristano* ma già, e ben più diffusamente, nel *Discorso di un italiano*) tra gli inganni dell'immaginazione o della fantasia e gli inganni dell'intelletto. Separa gli uni dagli altri il fatto che mentre nel caso di questi ultimi l'intelletto tiene per vero ciò che è falso, nel caso dei primi invece «l'intelletto in mezzo al delirio dell'immaginativa conosce benissimo ch'ella vaneggia». Si tratta dunque – per dirla ancora una volta con Nietzsche – di sognare sapendo di sognare. Certo, scrive Leopardi, «non siamo più fanciulli»; a noi è tolta l'immediatezza dello scambio con la natura, quello per cui «vissero i fiori e l'erbe / vissero i boschi un dì», ma non per questo la poesia, come vorrebbero i romantici, deve abbandonare «il commercio dei sensi» e passare «dal visibile all'invisibile e dalle cose alle idee» per trasformarsi in una sorta di «metafisica». (GIVONE apud COPIOLI, 2013, ent. 109)

EZIO RAIMONDI, *Romanticismo italiano e romanticismo europeo*, 1997.

Este é talvez um dos trechos mais importantes dessa obra de Raimondi que levou ao desenvolvimento desta pesquisa:

“E chi lo rilegga oggi con il senso critico di una memoria europea vi riconosce subito, sotto la patina letteraria di un eloquente e già singolare fervore neoclassico, la stessa diagnosi sulla «perdita della natura» che era stata enunciata da Schiller, un ventennio prima, nelle sue memorabili riflessioni estetiche e antropologiche Sulla poesia ingenua e sentimentale” (RAIMONDI apud COPIOLI, 2013, ent. 110)

Após a leitura do *Discorso* e desta obra de Schiller, “*Poesia Ingênua e Sentimental*”, percebe-se melhor o que poderia ser esse pensamento unificador entre a conduta dos poetas clássicos com esta característica que parecia ser intrínseca ao romantismo, ou seja, o sentimental:

“[...] nell’oppugnare il romanticismo del Breme, Leopardi inventa di fatto un classicismo moderno e sentimentale, che si costituisce come memoria della propria vita interiore. Persino allorché oppone al Breme l’esempio assoluto di Omero e Virgilio, l’autore del *Discorso* di un italiano vi introduce la sensibilità, la percezione di un io lirico e romanzesco, che si modella e si costruisce sull’Alfieri delle *Tragedie* e della *Vita*, sul Foscolo dell’*Ortis*, sul Goethe del *Werther*, sulla *Staël* di *Corinne*, se non addirittura sullo Chateaubriand più inquietante e tutt’altro che apologetico di René. [...]” (RAIMONDI apud COPIOLI, 2013, ent. 110)

A respeito da simplicidade, característica louvada por *Staël*, *Giordani* e almejada por *Leopardi* na sua poesia, *Ezio Raimondi* expõe:

“Se la civiltà moderna manifesta ovunque la propria affettazione, la poesia dovrebbe recuperare la “semplicità” e “l’inclinazione al primitivo”, ossia quella disposizione nativa al “commercio coi sensi” della letteratura che apparteneva ai classici. Ma è chiaro che, trattandosi di un recupero, la naturalezza porta in sé elementi di riflessione, e dunque di attualità. Perciò il poeta ottocentesco fa appello all’immaginazione con la coscienza in un certo senso tragica della sua crisi e con la certezza, soprattutto, di non potere sottrarsi alla logica negativa immanente alla natura stessa della fantasia moderna.” (RAIMONDI, 1997, p. 77)

FABIANA CACCIAPUOTI, *Dentro lo Zibaldone*, 2010.

Como já mencionado, trata-se de um livro de suma importância para esta pesquisa e é aqui destacado pela ajuda que pode oferecer a qualquer estudioso que queira incluir o *Zibaldone* em suas análises sobre *Leopardi*, o que nos parece bastante coerente e necessário. Parece-nos interessante, principalmente, o início

deste estudo, no qual Cacciapuoti apresenta uma tentativa de definição do que seria a obra de Leopardi:

“Tra il caos e l’immutabilità, esiste, secondo una teoria scientifica, un luogo definito “margine del caos”: qui i “sistemi complessi” trovano un loro equilibrio, una sorta di compromesso in cui si incontrano e dialogano stabilità e movimento, staticità e vitalità, vecchio e nuovo, ordine e disordine; linearità e complessità, volendo adottare una metafora geometrica.” (CACCIAPUOTI, 2010, p.3)

Ligando-se aos estudos já mencionados de Ungaretti, a autora sustenta: “Le pagine composte con ogni probabilità tra il 1817 e il 1819 manifestano il tentativo di dare spazio alla poesia, alle sensazioni - spesso legate al suono che si perde in lontananza.” Em nota a este trecho, Cacciapuoti explica: “Ungaretti, rileggendo lo Zibaldone, aveva compreso quanto fosse importante la sensazione nella poesia leopardiana; una centralità riconosciuta anche attraverso la lettura del Di Breme.” (CACCIAPUOTI, 2010, p. 6)

Como já apresentamos diversos trechos deste estudo de Cacciapuoti durante nossa pesquisa, apenas mencionamos a passagem na qual ela comenta o início do *Discorso*, em nota: “Non a caso il Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica nasce proprio dalle prime pagine dello Zibaldone, dove trovano spazio lunghe riflessioni intorno al romanticismo.” (CACCIAPUOTI, 2010, p. 10)

WILLIAM SPAGGIARI, *L'eremita degli appennini*, 2019.

Este livro é fundamental para analisar a influência de Pietro Giordani e contém, inclusive, bons direcionamentos para se explorar o Epistolário de Giacomo Leopardi. É nesta pesquisa que lemos que o “carteggio” entre Giordani e Leopardi configura-se “come uno dei più importanti del primo Ottocento, per la vastità delle implicazioni e il rilievo degli interlocutori.” (SPAGGIARI, 2019, p.17). Também é necessário mencionar a atenção que o autor dá a essas cartas juvenis de Leopardi, que, desde 1937, foram apontadas por Giuseppe De Robertis como: “storia di un’anima”.

ANTONIO PRETE, *La poesia del vivente: Leopardi con noi*, 2019.

Na introdução deste livro, elaborada a partir de outros conceitos já apresentados no primeiro livro mencionado, Antonio Prete explica sobre o conceito do “*esercizio della lontananza*” em Leopardi, o que nos remete à sua crítica à modernidade presente já no *Discorso*: “[...] dislocazione del punto di osservazione, immaginazione di un estremo da cui guardare l’esistente - è per Leopardi, prima che un metodo, un’*attitudine profonda*.” (PRETE, 2019, p.10). Essa “*attitudine profonda*” poderia se estender para o que Leopardi considera ser digno de imitação nos poetas clássicos, isto é, uma conduta diante da vida. Atualmente, vemos como muitos criticam a modernidade e os “pós-modernos”, dizendo não haver distanciamento suficiente para que a crítica seja bem fundamentada. Já no caso de Leopardi, esse distanciamento é sempre um ato deliberado, consciente da necessidade de se obter uma posição isolada, operar um exercício de alteridade no qual se distancia dos próprios sentimentos, para evitar tanto aquela “*affettazione*” quanto para melhor observar e fundamentar sua crítica - enxergar a modernidade como um homem antigo, essa é uma das características do *Discorso*.

Posteriormente, a partir de um “*esercizio della lontananza*”, Leopardi iria expor as relações de poder, as máscaras da representação social, a centralidade do dinheiro - todos temas que poderiam ser considerados atuais, “mitos da modernidade”. Segundo Alfredo Bosi, Machado de Assis foi talvez o melhor leitor de Leopardi no Brasil, o que também permitiu que sua crítica à sociedade brasileira fosse feita de modo bastante agudo. Liga-se o isso o fato de que Leopardi sempre buscará “una rigenerazione dello pensiero stesso, e dei rapporti tra gli uomini: una rigenerazione che “*ci ravvicini alla natura*” (PRETE, 2019, p.12), Na mesma linha, Alfredo Bosi, no já citado, “Ser e o Tempo na Poesia”, afirma que nunca será conservadorismo querer retornar a um tempo mais humano, próximo de nossa natureza ainda não corrompida, o que coloca Leopardi em uma posição bastante revolucionária.

Poderíamos, a propósito desse aspecto, lembrar a conclusão do *Discorso*, no qual Leopardi considera “bárbaros” os franceses e alemães, não por serem estrangeiros, mas pela inversão de valor entre selvagens e civilizados, uma vez que percebia que essas nações procuravam “ensinar” aos italianos modos de vida modernos.

Já no capítulo “Il pensiero della poesia nello Zibaldone”, Antonio Prete trabalha com diversos trechos do *Discorso* para expor temas como a defesa da imaginação e a crítica à razão, a crise do pensamento europeu, a “sapienza poetica” já presente em Vico, a “fisica poetica” e a “critica della civiltà”.

Nos parece crucial dar continuidade também a esses estudos de Antonio Prete, que aponta para duas questões sobre a fortuna crítica de Leopardi, isto é, que não podemos “cristallizzare la ricerca leopardiana in un luogo definito, ma seguire la mobilità dei punti di osservazione, rispettando il ritmo interrogativo che è proprio del ricercare”, defendendo a ideia de que deveríamos ler Leopardi “come un solo testo”, no sentido que, podemos focar em apenas uma de suas obras, por razões acadêmicos e de pesquisa, mas que perderíamos assim o movimento de um pensamento que não é estável, nem linear.

É interessante também como Leopardi sempre retorna como um autor lido no período juvenil de certos críticos, como Prete e Bosi, que passaram toda a vida retornando ao poeta de Recanati. Nos parece bastante coerente como Leopardi aparenta agradar mais aos jovens, não somente por certa melancolia e angústias típicas dessa idade do homem. No *Discorso*, por exemplo, ele se volta exatamente aos jovens em busca de ajuda para salvar sua pátria literária e posiciona-se contra a tirania intelectual estrangeira, em um estilo includente e adaptado ao seu público.

Por fim, lembramos ainda a menção de Antonio Prete àquela veia vichiana de Leopardi já desde o *Discorso*:

“*E infatti i primi sapienti furono i poeti, vogliamo dire i primi sapienti si servirono della poesia* (Zib., 2940, 11 luglio 1823): l’affermazione, che sembra giungere da ico, anche se variata, a a posarsi a lato di analoghe osservazioni, come quelle relative alla distinzione tra “poesia immaginativa” degli antichi e “poesia sentimentale” dei moderni, sostanzia la stessa idea leopardiana di “favola antica” si modula infine nel bellissimo paragone degli antichi e dei fanciulli, come appare nel noto passo del *Discorso* [...]” (PRETE, 2019, p. 75)

Para concluir esta compilação, gostaríamos de apontar para o número relativamente menor de estudos sobre o *Discorso* no Brasil se comparado com a

Itália. Trata-se de algo natural, mas é uma constatação que nos encoraja, brasileiros, a pesquisar ainda mais a obra de Leopardi, que se mantém viva e é revisada até mesmo pelos maiores críticos literários da atualidade, no Brasil e no mundo, demonstrando como o pensamento do autor é extremamente relevante para o nosso presente e para os estudos literários em geral. E assim, a partir também da exposição de uma ideia constante em Bosi (2015) e Timpanaro (1965), sobre a retomada dos estudos leopardianos no período entre guerras, gostaríamos de chegar às nossas considerações finais.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Rosita Copioli considera o *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* como uma das mais belas defesas da poesia já feita⁹⁴. Ao término de nossa pesquisa, nota-se que, para além desta defesa, tal obra poderia ser considerada como uma declaração de poética, isto é, ao menos para o próprio Leopardi⁹⁵. Ao evitar ter o seu nome vinculado ao texto e colocando-se ao lado de conterrâneos na linha de batalha contra os estrangeiros, Leopardi dispensa a posição de mestre ou superior. Ao percebermos isso ao final da análise mais aprofundada sobre seu discurso sobre a poesia romântica, fez-se necessário a mudança do título desta dissertação, inicialmente pensado para ser “Um professor velho na nova escola”. Na verdade, o que fica nítido é que Leopardi tentaria concretizar, em poesia, a maioria daqueles conceitos abordados no *Discorso*. Se pensarmos em suas poesias compostas após este discurso, podemos considerar que Leopardi dá provas de que suas ideias eram coerentes poesias que se tornaram sentimentais e filosóficas, influenciando diversos poetas da modernidade. Mas seu trabalho foi solitário, sua poética passaria a funcionar apenas para si mesmo e suas primeiras indagações foram lidas somente em 1906. Leopardi certamente percebia que suas ideias fugiriam do gosto popular de sua época, como notamos pela crítica que ele faz à literatura sentimental que enchia bibliotecas inteiras de obras que não eram nada mais que cópias malfeitas dos autores clássicos. Em alguns momentos, também acena conscientemente para o futuro, lembrando-nos da máxima latina “*Veritas, filia temporis*”, isto é, de que somente o tempo daria provas se suas palavras eram oportunas e verdadeiras. É um pensamento que une o passado, o seu presente e o futuro da literatura italiana. Se sua crítica aparenta ser pueril (até mesmo pedante

⁹⁴ “Tra il gennaio e la primavera del 1818, un anno prima di comporre L’infinito, Leopardi scrisse con furia il Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica, una delle più belle tra le Difese della poesia, che mai siano state ideate.” (COPIOLI, 2013, ent. 9).

⁹⁵ Rosita Copioli explica que: “Certamente le Difese della poesia non sono delle Poetiche, scritte a freddo o con calcolato entusiasmo, come quella di Aristotele o di Orazio o di Longino. Sono qualcosa di più caldo, tenero e duro insieme, e di organico. La loro fiamma psichica è ancora liquida, fisica. Sono brandelli sanguinosi di individui che si identificano con una tradizione, per continuarla e trasformarla nel loro stesso regno. Sono ostensioni di ostie rituali, sacri riti di passaggio dove compaiono i cerimoniali e gli oggetti sacri vincolanti a un prima e un poi che verranno assunti nella nuova forma perenne. E il poeta è celebrante e sacerdote, vittima del sacrificio e risorto: vittorioso dell’agonia di morte di cui vive il dramma.” (COPIOLI, 2013, ent. 64).

para alguns críticos), lembremo-nos de que Leopardi escreveria este discurso aos 20 anos, e justa era sua indignação contra os literatos mais velhos que, ao contrário de defender a Itália, clamavam por aquela “europeização” do pensamento proposta por madame de Staël em 1816.

Além disso, vimos como alguns críticos apontaram para as falhas no discurso de Leopardi, relativas, por exemplo, à exclusão do intelecto no fazer poético. Há certamente uma crítica à razão em seu *Discorso*, mas o intelecto não é totalmente excluído da sua poética, o que aparenta, na verdade, é que ele procurava demonstrar que tanto intelecto quanto imaginação poderiam caminhar no mesmo passo, não sendo necessário contrapor essas duas faculdades. O intelecto funcionaria em seu sistema poético como a faculdade que deliberadamente aceita o engano da imaginação, a única que deveria ser enganada pelo poeta, gerando assim a finalidade da poesia, isto é, o prazer. A diferença, portanto, residia em escolhas tanto do autor como do leitor e o intelecto seria participante, inclusive, desse processo que transforma nossas sensações em sentimentos. Percebe-se que, em grandes autores italianos, homens com um conhecimento científico gigantesco, a imaginação era elemento fundamental, necessária para que buscassem se libertar das amarras do intelecto. Leopardi, assim, carrega toda uma tradição da literatura italiana e a expõe para seus coetâneos, para que se sintam inspirados a passá-la adiante.

Diversos autores expoentes do romantismo europeu viajaram pela Itália naquele período e muitos deles defendiam e buscavam o mesmo que Leopardi neste discurso e em outras suas obras, isto é, uma reconexão com o passado grego e latino, o que o coloca ao lado de autores como madame de Stael, Byron, Shelley, Stendhal e Goethe. Aparentemente, um estudo posterior poderia mostrar como em todos esses autores estavam presentes tanto a veia do “*vero romanticismo*” como do “*falso romanticismo*”, denotando sempre um pensamento abrangente e unitivo.

Nota-se como é difícil, e talvez desnecessário, enquadrar o pensamento de Leopardi em uma das duas correntes que se confrontavam na Itália no início do século XIX. Seu pensamento ultrapassa as ideias românticas e até hoje não podemos dizer que suas indagações a respeito da poesia foram totalmente assimiladas. Também Timpanaro apontou para as diferenças de Leopardi em

relação às maiores correntes “antiromânticas” e como seu patriotismo literário o coloca em uma posição solitária naquele período da Itália.

Se pensarmos no teor desse patriotismo de Leopardi, o *Discorso* exporia, respeitadas as diferenças de época e os diferentes contextos, uma crítica ao patriotismo que vemos difundido ainda nos dias de hoje, isto é, que procura participar de um processo de “globalização” em troca da perda da identidade nacional. O discurso está inserido na discussão sobre uma europeização do pensamento naquele momento, semelhante ao globalismo dos dias de hoje.

Vimos, ainda, como o discurso é assinalado por diversas alegorias bélicas. Recorrendo à mesma alegoria, poderíamos considerar Leopardi como um autor de vanguarda, uma vez que o termo refere-se ao regimento do exército que será o primeiro a encontrar o inimigo, e, estando à frente, cabe-lhe, entre outras coisas, a função de enxergar os pontos fracos na defesa do adversário, indicando a passagem pela qual seus companheiros podem avançar. O poeta, possuidor dessa visão aguçada e ao mesmo tempo emblema do sacrifício artístico de não ser compreendido em sua própria época, deveria estar sempre engajado na luta por revoluções, assim como Maiakovski ou o próprio Byron, que morreu na guerra de libertação grega no século XIX. Ao menos nessa fase juvenil, Leopardi estará muito mais engajado politicamente, o que pode ser notado também em suas *Canzoni* patrióticas do mesmo período que o *Discorso*.

Escolhendo a poesia como sua arma, o poeta deve agora reivindicar para si a responsabilidade de transmitir aos demais o que sua vista privilegiada pode enxergar. Essa é justamente a crítica feita aos poetas românticos, que retiram de sua poesia tal dever cívico, e caem em um “ensimesmamento”, que é egoísta, feito de contradições, gerando uma literatura que é simbologia de sombras e mistério. A considerada “novidade” dos românticos, ainda que pareça contraditório, era algo decadente, e, para Leopardi, demonstrava a pobreza de espírito daqueles autores. Trata-se da veia romântica à qual nos referimos como pertencente ao “falso romantismo”, que depois desembocará naquela poesia tumular e nos poetas malditos. É verdade que depois será o próprio Leopardi a adotar essa corrente, ainda que pareça sobressair em sua poesia a ideia do *Memento Mori*, que vai além da referência à morte para descrever as atrocidades humanas e gerar imagens perturbadoras, ou seja, sem aquela carga mística de alguns poetas do século XIX.

Mesmo nesse caso, percebemos como a vanguarda, na literatura e nas artes, é formada por aquela parcela dos artistas que se reinventam e passam por diversas fases de composição, às vezes contraditórias, mas sempre buscando a inovação a partir do domínio das diversas formas disponíveis. Segundo Ferdinand Wolf, crítico austríaco e autor da primeira história da literatura brasileira, “O verdadeiro romantismo com efeito não é mais que a expressão do gênio de um país, desembaraçado de todos os entraves da convenção” (WOLF, 1955, p. 207). Ainda Wolf, explicando sobre o falso romantismo, afirma o seguinte: “Acreditamos poder atribuir o colorido misterioso e terrível do quadro, a este falso romantismo que os franceses puseram na moda, e que vê o seu verdadeiro elemento no horrível, no fantástico e no misterioso” (WOLF, 1955, p. 288). Sendo assim, Leopardi opera no *Discorso* muito mais o “*vero romanticismo*”, enquanto que critica o “*falso romanticismo*”.

É precisamente após a escrita do *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* que a poesia de Leopardi começa a ganhar traços de sentimentalismo, isto é, quando não se baseia somente no sensismo para compor sua poesia. A sensibilidade do poeta passaria então por um processo de racionalização, adquirindo um tom mais filosófico e apontando para as singularidades do indivíduo. Ainda assim, a veia imaginativa de sua poesia, defendida já no *Discorso*, será firmemente mantida em suas fases posteriores, e permanece como crítica à sociedade e ao progresso, a qual o escritor de Recanati fará pelo resto de sua vida.

Percebe-se ainda que a crítica à racionalidade ou a aderência ao plano onírico foi uma bandeira defendida pelos teóricos e artistas vanguardistas do século XX, principalmente se pensarmos nas atrocidades das grandes guerras, em que a irracionalidade humana atingiu seus maiores graus. Vimos que vários críticos apontam para a retomada dos estudos leopardianos justamente no período entre guerras, pois realmente existe em Leopardi um grito de resistência em favor do ser humano. É um pensamento similar ao que podemos compreender na poesia “*La ginestra*”, uma das mais belas do último Leopardi, na qual percebemos um tom de empatia pelos seres humanos, que deveriam se unir para enfrentar um “perigo” maior, como a própria Natureza. Lembramos que Alfredo Bosi (1977) não considera como retrógrado ou conservador esse intento de retornar a um estado “mais

humano”, e em decorrência disso percebe-se como o discurso de Leopardi pôde chegar até nós o mais fresco possível, pois continha já todas essas questões sobre a defesa da poesia imaginativa em tempos modernos, a tentativa de criação de uma identidade nacional que era desprovida da roupagem que tentavam dar os estrangeiros, um apelo sincero ao leitor, a utilização de uma forma antiga para tratar de um assunto novo e mesmo um aceno para o que seria a literatura decadentista dos “poetas malditos”.

Uma vez que Leopardi defendia que se imitasse justamente a conduta dos poetas antigos, não deveria ser mitigado esse vínculo da poesia com o dever civil. Sabemos que Leopardi havia lido e traduzido Platão, mas a formação de seu pensamento a respeito da poesia é totalmente contrária a esse autor, que exclui os poetas da República por não possuírem utilidade. É a partir dessa ideia que gostaríamos de justificar o título da nossa pesquisa, pensando que Leopardi havia escrito uma poética para si mesmo, de forma que não teve leitores naquele momento, mas que também estava procurando escrever um texto que dialogasse com os maiores pensadores sobre a poesia, formulando para si mesmo um tipo de poética adequada ao seu tempo. Ora, era sabido por Leopardi que certos moldes deveriam ser quebrados e que outros já não se enquadravam nos novos tempos, como demonstra sua crítica sobre o drama e o épico. Ainda assim, esses gêneros deixaram alguns traços na literatura moderna. Muito provavelmente, Leopardi sabia que as Poéticas, da maneira como feita por Aristóteles, Horácio e o Pseudo-Longino, não eram mais possíveis naquele momento. Se os escritos de Ludovico di Breme realmente impactaram seu pensamento, o que foi apontado por diversos críticos, então é bem possível que Leopardi tenha buscado fazer a “Poetica Romantica” como sugerida pelo ideólogo milanês em 1816. Entende-se que a própria forma dessa poética deveria mudar, mas que nela igualmente deveriam conter considerações sobre o gosto, o belo, a feiura, a função e os modos da poesia. Leopardi escreve, portanto, um discurso, forma clássica da retórica, para tratar de um assunto novo, isto é, a poesia romântica.

Para concluir, gostaríamos de ressaltar novamente como o pensamento de Leopardi foi fundamental para o desenvolvimento da literatura mundial. Mesmo quando pensamos nas questões relativas à adaptação e à mudança de formas

canônicas na modernidade, Leopardi parece ser um dos predecessores desse tipo de filosofia que é construída a partir da literatura, operando novamente aquele processo unitivo entre os saberes poéticos e filosóficos. Poderíamos pensar que grandes filósofos do século XX não escreveram verdadeiros “sistemas”, mas romances nos quais são expostos os diversos mecanismos que operam na modernidade, obras nas quais, a partir de uma ficção, poderiam ser exemplificados os mais complexos conceitos filosóficos, a exemplo de Camus, Sartre e mesmo de Nietzsche, que, como mencionamos, sugeria que se copiasse o estilo de Leopardi.

BIBLIOGRAFIA

Livros e capítulos:

- ACHCAR, Francisco. Prólogo e Lírica e Lugar-comum. In: *Lírica e Lugar-comum*. São Paulo, Edusp, 1994. pp. 1-59.
- BERARDINELLI, A. *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*. Venezia: Marsilio, 2002.
- BORGES, L. J. *Curso de Literatura Inglesa*, São Paulo, Martins Fontes, 2002.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo, Cultrix, 1993.
- BOSI, A. *Entre a Literatura e a História*. Editora 34. São Paulo, 2016.
- CACCIAPUOTI, F. *Dentro lo Zibaldone*. Donzelli editore. Roma, 2010.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Companhia das Letras, 1990. Tradução: Ivo Barroso.
- CAMPOS, Haroldo de. Leopardi, teórico da vanguarda, in: *A arte no horizonte do provável*. Editora Perspectiva. 1977.
- CAMILLETTI, A. Fabio. *Classicism and Romanticism in Italian Literature*, London, Pickering & Chatto, 2013.
- CAMILLETTI, A. Fabio. and CORI, P. (eds). *Ten Steps: Critical Inquiries on Leopardi*, Oxford, Peter Lang, [contributi di: Daniela Cerimonia, Cosetta M. Veronese, Roberto Lauro, David Gibbons, Alessandra Aloisi, Paola Cori, Fabio A. Camilletti, Emanuela Cervato, Pamela Williams, Luca Malici], 2015.
- CAMILLETTI, Fabio. Introduction. In: *Classicism and Romanticism in Italian Literature*. London, Pickering & Chatto, 2014. pp. 1-19.
- CANDIDO, A. Romantismo, negatividade, modernidade. In: *O albatroz e o chinês*. Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2010, pp. 63-70.
- CARPEAUX, Otto M. *Prosa e ficção do romantismo*. In. GUINSBURG, Jacó (Org). *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- CROCE, B. *Poesia e non poesia*. Bari, Laterza & Figli, 1964.
- CROCE, B. *Per una nuova edizione della Storia della Letteratura Italiana di Francesco de Sanctis*. Bari, Gius Laterza & Figli, 1912.
- CROCE, B. *Commento Storico a un Carme Satirico de G. Leopardi*. Bari, Laterza & Figli, 1933.

- CURTIUS, E. Robert. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. 3ª ed. brasileira. São Paulo: Edusp, 2013.
- DAMIANI, R. *All' apparir del vero. Vita di Giacomo Leopardi*. Milano, Mondadori, 1998.
- DE ROBERTIS, G. *Saggio sul Leopardi*. Nuova edizione accresciuta. Vallecchi editore. Firenze, 1946.
- DE SANCTIS, Francesco.. "Schopenhauer e Leopardi". Disponível em: www.liberliber.it. Acessado: 15/06/2022
- DE SANCTIS, Francesco. *Ensaio Críticos*. Tradução de Antônio Lázaro de Almeida Prado. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.
- DE SANCTIS, Francesco. *La crisi del romanticismo, scritti dal carcere e primi saggi critici*, a cura di M. T. Lanza, introd. di G. Nicastro, Einaudi, Torino, 1972.
- DE SANCTIS, Francesco. *Leopardi*, a cura di C. Muscetta e A. Perna, Einaudi, Torino, 1961.
- DE SANCTIS, Francesco. *Giacomo Leopardi: A cura di Enrico Ghidetti*. Editori Riuniti, Roma, 1983.
- Discussioni e polemiche sul Romanticismo (1816-1826)*, a cura di EGIDIO BELLORINI, Bari, Laterza, 1943.
- DOLFI, A. *Leopardi e il pensar filosofico di Madame de Staël*. In: *Leopardi e la cultura europea*. Atti del convegno internazionale dell'Università di Lovanio (Lovanio 10-12 dicembre, 1987), Roma: Bulzoni-Leuven University press, 1989).
- FICHTE, G, J. *Sobre o Espírito e a Letra na Filosofia*. Humanitas/Imprensa oficial. São Paulo, 2014. Tradução, introdução e notas: Ulisses Razzante Vaccari.
- FLORA, FRANCESCO. Il genio dell'antiretorica. In: *Dal Romanticismo al Futurismo*. Milano, Mondadori, 1940.
- GADDA, E, C. Abbozzi di temi per tesi di laurea, in: *I quaderni dell'Ingegnere. Testi e studi gaddiani, t. IV*, Torino, Einaudi, 2006, pp. 45-68.
- GUERINI, A. *Gênero e Tradução no Zibaldone de Leopardi*. São Paulo, Edusp, 2007.
- GÜNTERT, G. Una poetica non attuata: il Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica, in: *Il pensiero storico e politico di Giacomo Leopardi*, L. S. O. editore, Firenze, 1984.
- HAZARD, P. O pensamento europeu no século XVIII. 3ª edição. Vol. 1. Editorial Presença, Lisboa. 1989.

LEOPARDI, Giacomo. *Lettera ai sigg. Compilatori della Biblioteca Italiana in risposta a quella di Mad. Baronesa di Staël Holstein ai medesimi*, a cura di Rosita Copioli. Prima edizione digitale. Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 2013. Livro Eletrônico. 1081 posições.

LEOPARDI, G. *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, a cura di Rosita Copioli. Prima edizione digitale. Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 2013. Livro Eletrônico. 1081 posições.

LEOPARDI, G. *Argomento di una canzone sullo stato presente dell'Italia*. Disponível em: www.bibliotecaitaliana.it, acessado 19/01/2022.

LEOPARDI, G. *Scritti vari inediti dalle carte napoletane*. Felice Le Monnier editore. Firenze, 1991.

LEOPARDI, *Opúsculos Morais*. São Paulo: Hucitec/Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1992. Tradução Vilma de Katinszky Barreto de Souza.

LEOPARDI, G. *Pensamentos*. Belo Horizonte, editora Âyiné, 2017. Tradução: Adriana Aikawa da Silveira Andrade.

LUCIANO ANCESCHI, *Un laboratorio invisibile della poesia. Le prime cento pagine dello Zibaldone*, Parma, Pratiche, 1992.

LUPORINI, C. Leopardi progressivo, in: *Filosofi vecchi e nuovi*, Firenze, Sansoni, 1947, ora Roma, Editori Riuniti, 1980.

NIETZSCHE, Friedrich. *Intorno a Leopardi*. Genova: Melangolo, 2000. Traduzione di Gio. Batta Buccioli.

PANIZZA, G. L'illusione poetica. Sul Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica, in: *Leopardi e l'età romantica*, a cura de Mario Andrea Rigoni. Marsilio editori, 1999.

POEHLMANN, H. *Leopardi e gli scrittori tedeschi del suo tempo*. Longo Editore: Ravenna, 2003.

PRETE, A. *La poesia del vivente*. Torino, Bollati Boringhieri, 2019.

RAIMONDI, E. Idee a confronto: Breme e Leopardi, in: *Romanticismo italiano e romanticismo europeo*, Milano, Bruno Mondadori, 1997.

SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. Tradução, apresentação e notas: Márcio Suzuki. 1991.

SPAGGIARI, W. *L'eremita degli appennini*. Edizioni Unicopli. Milano, 2000.

SYMONDS, A, John. The Renaissance in Italy. In: *The Renaissance Debate*. New York, Holt, Rinehart and Winston, 1965, pp. 61-73. Disponível em: archive.org/details/renaissancedebat00hayd, acessado 17/01/2022.

TEIXEIRA, R. F. *A crítica à modernidade em Giacomo Leopardi: em busca de uma ultrafilosofia*, São Paulo, Humanitas. 2015.

TIMPANARO, S. *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano*, Pisa, Nistri-Lischi, 1965.

TIMPANARO, S. *Alcune osservazioni sul pensiero di Leopardi*, presentazione di Antonio Prete, Chieti, Ed. Solfanelli [ristampa]. 2015.

UNGARETTI, G. *Razões de uma poesia*. São Paulo, EDUSP, 1994.

WOLF, Ferdinand. *O Brasil Literário (história da literatura brasileira)*, São Paulo, Companhia Editora Nacional, trad. Jamil Almansur Haddad, 1955.

Artigos:

CAMILLETTI, F; PIPERNO, M. L'antico e il moderno.

CAMILLETTI, F. 'Timore' e 'terrore' nella polemica classico-romantica: l'Italia e il ripudio del gotico. *italian studies*, Vol. 69 No. 2, July 2014, 231–245.

CROCE, B. Le lezioni del De Sanctis sul Leopardi e Antonio Ranieri, in: "Quaderni della Critica diretti da B. Croce", marzo 1949, n. 13.

GUERINI, A. Leopardi, os antigos e a tradução. Disponível em: appuntileopardiani.cce.ufsc.br

GUSSAGO, L. "I never was, and never will be, anyone's master": Pietro Giordani and the Fabulous Young Man. Disponível em: www.academia.edu

SILVA, B, Gisele. Il ruolo delle riviste letterarie italiane nella prima metà dell'Ottocento. Disponível em: appuntileopardiani.cce.ufsc.br

SILVA, B, Gisele. O romantismo italiano e Giacomo Leopardi: Encontros e confrontos. Disponível em: appuntileopardiani.cce.ufsc.br