

GIACOMO LEOPARDI: LAS DOS CARAS DEL «INFINITO»

Sempre caro mi fu quest'eremo colle
e questa siepe, che da tanta parte
dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.
Ma sedendo e mirando, interminati
spazi di là da quella, e sovrumani
silenzi, e profondissima quiete
io nel pensier mi fingo; ove per poco
il cor non si spaura. E come il vento
odo stormir tra queste piante, io quello
infinito silenzio a questa voce
vo comparando: e mi sovvien l'eterno,
e le morte stagioni, e la presente
e viva, e il suon di lei. Così tra questa
immensità s'annega il pensier mio:
e il naufragar m'è dolce in questo mare¹.

Con el paso del tiempo y el proliferar de análisis estilísticos que viviseccionan incansablemente el cuerpo poético de los *Cantos* leopardianos, nada ha perdido de su misterioso poder sugestivo esta breve composición, tan sencilla, tan circunscrita, y, sin embargo, tan inabarcable².

A cada nueva lectura, el crítico intentá aferrar la belleza de sus versos desvelando el origen del magnetismo que ejerce sobre él: porque Leopardi, una vez más, le ha hecho atravesar el infinito, hundirse en la inmensidad de quince endecasílabos, revivir su dulce naufragio imaginario.

¿Cómo se produce el encanto? Las abundantes y sutiles respuestas

¹ Esta composición, escrita probablemente en el invierno de 1819, apareció en la edición de *Versi*, publicada en Bologna el año 1826, encabezando la serie de cinco poesías: *Alla luna*, *La sera del dì difesta*, *Il sogno* y *La vita solitaria* (la que inicialmente se unía a este grupo con el título *Lo spavento notturno* fue excluida más tarde por el Autor), a las cuales el poeta atribuyó el nombre de «Idillii». Aunque tenemos presente la edición de las *Obras* hecha por Flora en 1937 (ahora Milano, Mondadori 1973⁸) y la de Mario Fubini de los *Cantos* (Torino 1964), preferimos adoptar —para mayor facilidad del lector español— la modernización ortográfica realizada por la ed. einaudiana a. c. de Musceta y Savoca (Torino, 1968) que sustituye las mayúsculas iniciales de verso por minúsculas.

² Hacemos nuestras las palabras de S. Battaglia: «La rilettura dell'*Infinito* ci suggerisce nuovamente una sempre più intensa emozione. Sembra che il commento esegetico invece di semplificare la comprensione del poemetto, sia venuto a incrementarlo, a renderlo più ricco di risonanze. La poesia, quando è tale, è come un'ombra che la luce rischiarà e nello stesso tempo rivela più profonda, quasi inesauribile». (S. Battaglia, *L'ideologia letteraria di G. Leopardi*, Napoli 1968, p. 307).

que se han dado a esta pregunta aclaran sólo parcialmente el enigma³; y así ha de ser, puesto que toda poesía grande y universal posee la virtud de permanecer inalterable y abierta al mismo tiempo: generosamente expuesta a la indagación astuta de sus elementos, pero celosa guardadora de su último, inagotable secreto.

Lo que sin duda distingue este «idilio»⁴ de otros cantos leopardinos, es la perfecta fusión entre el título y el poema mismo en su totalidad: nada hay en él que se salga de ese concepto, de esa palabra en la que los versos quedan encuadrados: *L'Infinito*. Se diría incluso, que la belleza alcanzada por Leopardi deriva más del contenido que de la forma: la aproximación portentosa entre cada término, cada recurso rítmico, cada resonancia metafórica, y la infinitud que sugieren, hace que el objeto emerja casi directamente, eliminando la mediación artística.

El infinito no pertenece a las formas de la existencia; es, por tanto, indescriptible. Sólo las operaciones negativas del pensamiento, que definen lo que no es por contraste con lo que es (lo invisible por lo visible, el silencio por el ruido, lo ilimitado por lo limitado) consiguen acercarnos a él. Podemos, en cambio, *sentir* la inmensidad, concebir de modo irracional lo que va más allá de las palabras y las cosas, usando unas y otras como trampolín: el infinito es, pues, la capacidad imaginativa de alcanzar lo metafísico a través de lo físico; es decir, la esencia misma de la poesía.

He aquí que Giacomo Leopardi afronta, en este idilio, el centro de su sistema estético-filosófico —tal como se configura alrededor de 1819—, donde la supremacía de la experiencia poética sobre la cognoscitiva tiene su fundamento en la dicotomía racional/imaginario. Por un lado, la capacidad reflexiva del hombre, ligada a lo material, definible y analizable; por el otro, la fantasía, generadora de pensamientos vagos e indefinidos; lo próximo y lo concreto, contra lo lejano e inmaterial.

La equivalencia entre infinito-indefinido-imaginación, ha sido justificada a menudo por el gran recanatense: «poeticissime» eran para él todas aquellas palabras que sugieren «idee vaste e indefinite, e non determinabili e confuse» (*Zibaldone*, 1789-90)⁵, mientras que atribuía un efecto disminuidor y empobrecedor al conocimiento exacto y directo de la realidad:

basta che l'uomo abbia veduto la misura di una cosa ancorché smisurata, basta che sia giunto a conoscerne le parti, o a congetturarle secondo le regole della ragione; quella cosa immediatamente gli par piccolissima, gli diviene insufficiente, ed egli ne rimane scontentissimo, (*Zib.*, 246-247).

³ Destacamos, entre otros muchos, el magistral análisis realizado por Fubini en *Metrica e Poesia* (Milano 1962) pp. 65-70., si bien se presta allí atención casi exclusiva a cuestiones relativas al ritmo poético.

⁴ Leopardi definió este tipo de composiciones como «esperimenti situazioni, affezioni, avventure storiche del proprio animo».

⁵ Para las citas del *Zibaldone di pensieri* seguimos la ed. Mondadori a c. de Flora (Milano 1973, VIIIª ed., 2 voll.). El número de página corresponde, sin embargo, al original leopardiano.

Tal oposición se inscribe en otra, más amplia, que enfrenta de modo radical las ilusiones y la verdad; el placer y el tedio; la naturaleza y la razón:

Il piú solido piacere di questa vita è il piacer vano delle illusioni. Io considero le illusioni come cosa in certo modo reale stante ch'elle sono ingredienti essenziali del sistema della natura umana. (Zib., 51).

De este modo, la naturaleza vendría a coincidir con lo imaginario, mientras que la razón sería la facultad más limitada del hombre; la más material por tanto («perché non c'è cosa piú spirituale del sentimento né piú materiale della ragione», Zib., 181). Una vez conocido recionalmente, el mundo revela su nulidad, la imposibilidad para cualquier individuo de ser feliz en él: «L'uomo —escribía en diciembre de 1820— non desidera di conoscere, ma di sentire infinitamente» (Zib., 384). Grave error, pues, el de la humanidad al contradecir ese principio natural buscando certidumbres y experiencias que habrían de agotar las fuentes de la fantasía a lo largo de la evolución histórica:

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

(Ad Angelo Mai, vv. 91-102)

Así, el círculo de oposiciones se cierra, y *la nada*, puesta al desnudo por el conocimiento (*e discoprendo*, / *solo il nulla s'accresce*), se revela como enemigo acérrimo del *infinito*, creado por la potente y generosa fantasía. El vacío total, el cero absoluto, frente a la categoría de lo incontable e indeterminable. Esta sería, pues, la justificación conceptual del idilio que analizamos.

Veamos ahora el texto: sentado a la sombra del matorral (*questa siepe*) que oculta a sus ojos gran parte del horizonte, el poeta prolonga voluntariamente, a través del límite óptico⁶, la visión interior e imaginaria (*io nel pensier mi fingo*):

⁶ Esta interpretación se halla en total desacuerdo con la de Battaglia cuando, refiriéndose a la palabra *infinito* del v. 10, afirma: «Con questo vocabolo tocchiamo il cuore dell'idillio. Adesso la preoccupazione del poeta sarà quella di mantenere questo diapason, l'altezza a cui è già pervenuta la sua espressione lirica (...). Il vertice è stato conquistato con la parola (e il concetto, s'intende) di «infinito», ed è ora riconquistato con «eterno»: *e mi sovvien l'eterno*» (op. cit., p. 296).

Sempre caro mi fu quest'eremo colle
 e questa siepe, che da tanta parte
 dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.
 Ma sedendo e mirando, *interminati*
spazi di là da quella, e *sovrumani*
silenzi, e *profondissima quiete*
 io nel pensier mi fingo;

«Finje» precisamente por que no ve (*questa siepe, che .../... il guardo esclude*); puede imaginar sólo aquello que desconoce, y el producto de ese desconocimiento se manifiesta como ausencia de límites para la mente. Tres parejas de adjetivos y sustantivos, sabiamente elegidos y colocados, reproducen, en otros tantos versos, la idea de inmensidad: *interminati*, *sovrumani*, *profondissima* cobran inusitada amplitud gracias a su mismo valor semántico, al número de sílabas proporcionalmente mayor que el de los nombres que acompañan, al encabalgamiento, y, a las pausas sintácticas fónicas, ortográficas y rítmicas que se intercalan en lugares estratégicos, a su privilegiada colocación respecto a los sustantivos: inequívoca señal de la prevalencia de lo homogéneo e indeterminado sobre lo múltiple y diferenciado: de la cualidad común, prolongada en una triple equivalencia semántica, sobre el escalonamiento de la sustancia.

En efecto, si observamos el orden de aparición de *spazi*, *silenzi* y *quiete*, advertimos que estas palabras se aproximan *in crescendo*, desde lo existente hasta lo inexistente: hay un gradual aumento del significado privativo entre *spazi* y *silenzi* (¿que es el silencio, sino ausencia de ruido?) y una depuración completa de toda referencia concreta en la abstracta *quiete* (ausencia de movimiento; estado de reposo *ab aeterno*). En suma, mientras los calificativos intensifican lo indeterminado, y frenan la linealidad progresiva de los nombres, éstos absolutizan la misma idea de indeterminación a medida que se despojan de su propia sustancia.

Para dar una idea de la compleja red de connotaciones que entretejen los seis términos, elaboramos a continuación una tabla de correspondencias semánticas, colocando en la línea superior (por su orden de aparición en el texto) a los sustantivos, y en la inferior a sus correspondientes adjetivos. El signo (—) indicará el valor privativo y la mayor «rarefacción» del término respecto a otros igualmente abstractos o indeterminados, mientras que el signo (+) indicará a la vez el efecto intensificador y los residuos de concreción implícitos en algunos de ellos, aun dentro de la vaguedad que los caracteriza a todos:

| | | |
|-------------|-----------|---------------|
| (+) | (+—) | (—) |
| spazi | silenzi | quiete |
| interminati | sovrumani | profondissima |
| (—) | (—+) | (+) |

Según este esquema, no sólo ha tenido lugar una constante operación de neutralización (+/—) en sentido vertical, es decir, entre los com-

ponentes de cada pareja, sino también en el interior de las dos palabras centrales (*sovrumani silenzi*) que actúan así como nexo de transición. En sentido horizontal, la cadena de sustantivos procede gradualmente hacia (—), mientras que la de adjetivos acentúa la información superlativa (+) a medida que abandona la idea de pluralidad y condensa, en la categoría de absoluto, la previa dilatación de lo interminable. Si rehacemos el recorrido horizontal uniendo entre sí las distintas parejas de sustantivos y adjetivos, sus dos puntos extremos (*interminati spazi* y *profondissima quiete*) pondrán en evidencia la correlación invertida que los relaciona: (+)(—) / (—)(+); de modo que, de una negación de lo positivo se llega a una afirmación de lo negativo: lo concreto se neutraliza y lo inexistente es intensificado al máximo.

No son ociosas estas puntualizaciones: la doble cara del infinito leopardiano empieza a cobrar forma a través de la sutil paradoja semántica contenida en las seis palabras encargadas de sugerirlo: la infinitud es algo pleno y vacío al mismo tiempo; pleno, frente a la pequeñez y limitación de la colina o el seto, pero vacío frente a su concreto espesor material.

La distancia respecto al paisaje real (marcada por el paso de los demostrativos de cercanía en «*questo colle*» y «*questa siepe*», al de lejanía en «*di là da quella*») indica que ha tenido lugar un viaje fantástico más allá de todo límite; pero el espacio concreto no se supera para crear otro imaginario, interminable e indefinido, sino para sustituir la idea misma de espacialidad con la de vacío absoluto: la meta de la imaginación no está constituida, como podría parecer a primera vista, por los *interminati spazi*, sino por la «interminable extensión» del silencio y de la quietud, por el superlativo de la ausencia: la nada sin fin.

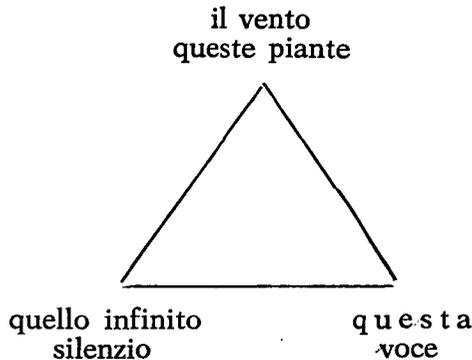
Sin embargo, el recorrido poético no termina aquí: una vez alcanzado mentalmente el infinito (*io nel pensier mi fingo*), el pensamiento debe naufragar en él (*s'annega il pensier mio*); sólo entonces comienza la aventura de la inmensidad. Contra su muda pared resuena, sin alterarla mínimamente, el viento que atraviesa las ramas del seto:

e come il vento
odo stormir tra *queste* piante, io *quello*
infinito silenzio a *questa* voce
vo comparando:

La onda expansiva de ese roce sonoro abarca toda la segunda parte del idilio y se configura como un múltiple movimiento pendular que sugiere alternativamente el silencio y el rumor, el pasado y el presente, la caducidad y lo eterno.

La primera oscilación retrocede desde el paisaje concreto («*queste piante*») hasta el silencio infinito que acaban de crear los versos anteriores («*quello* infinito silenzio»); la segunda, avanza desde el silencio remoto hasta el rumor presente (*questa voce*), que ya no se refiere únicamente al viento físico, sino a la totalidad de voces y sonidos producidos en el mundo actual. Por segunda vez el paisaje concreto representa el punto de partida para que la imaginación se aleje de la realidad; sin

embargo, ahora el ritmo binario, que implicaba simplemente alejamiento entre dos polos opuestos y sustitución de uno (*questa*) por otro (*quella*), ha dado paso a una compleja estructura triangular:



En este vaivén analógico-opositivo, es el lejano infinito el que actúa como elemento mediador para enfrentar dos cercanías (*queste piante/ questa voce*) y descorporeizar así lo que estaba más radicado en el espacio, transformándolo en tiempo pasajero. La mirada interior no borra ya el paisaje, sino que lo absorbe, convertido a su vez en infinito.

Aquí tiene lugar la transición central de todo el poema: el nexo mediador es la metáfora *vento = voce* que, a través de la comparación silencio-ruido, diluye el espacio y lo transforma en pura temporalidad:

| PRESENTE ESPACIAL | PRESENTE TEMPORAL |
|--------------------------------|---------------------------|
| il vento → queste piante | → questa voce |
| RUMOR ESPACIO | = TIEMPO |

Después de esta triple oscilación, puede partir una segunda, más amplia, oleada de la onda expansiva:

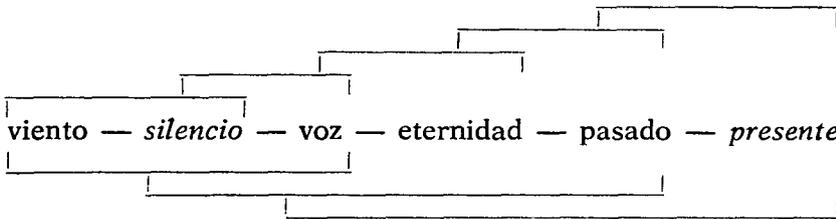
e mi sovvien l'eterno
e le morte stagioni, e la presente
e viva, e il suon di lei.

Desde la inmutable perspectiva de lo eterno, el péndulo señala rítmicamente los ciclos temporales: el pasado y el presente, la muerte y la vida; el recorrido se ha invertido: si antes el viento suscitaba y amplificaba la idea de silencio, ahora la eternidad y las épocas en ella sepultadas atraen a sí el rumor de la vida presente para hacerlo resonar, junto a las cosas muertas, como inútil estruendo, como inaudible sonido que el eterno silencio de los tiempos no capta. La *profondissima quiete* com-

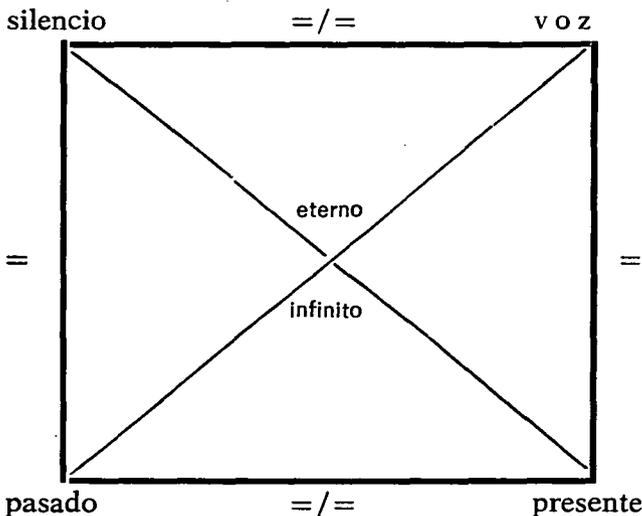
pleta así su sentido apropiándose (de modo implícito) un segundo adjetivo esencial: *antica*, empleado por Leopardi en otro idilio de la misma época, *La vita solitaria*:

Tien quelle rive altissima quiete;
 ond'io quasi me stesso e il mondo obbligo
 sedendo immoto; e già mi par che sciolte
 giaccian le membra mie, né spirto o senso
 piú le commova, e lor *quiete antica*
 co' silenzi del loco si confonda. (vv. 33-38).

A través de seis impulsos pendulares, configurados en una doble oscilación triangular (viento-silencio-voz, y eternidad-pasado-presente), se constituye una cadena de analogías y oposiciones progresivamente entrelazadas a partir del primer eslabón, *il vento*:



La cadena, así, une sus extremos más opuestos: el presente ruidoso (*la presente/e viva, e il suon di lei*) y el silencio infinito (*quello infinito silenzio*), para cerrarse en un círculo donde cada elemento es intercambiable:



He aquí por qué los versos en los cuales está contenida la más directa alusión a esa antífona de lo infinito que es la ruidosa época presente, son el pórtico para entrar en la plena vivencia de la inmensidad:

Così tra *questa*
immensità s'annega il pensier mio:
e il naufragar m'è dolce in *questo* mare.

El infinito consiste en eso precisamente: en la alternancia de las épocas, en la indiferencia de lo múltiple y opuesto, en la posibilidad mental de concebir esta misma in-significancia e indiferencia universal.

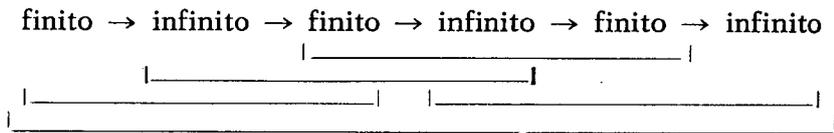
Al disolver la primitiva oposición bipolar: visible/invisible, limitado/interminable, físico/metafísico, el triángulo metafórico se resuelve en la infinitud. Es más, toda la estructura del idilio leopardiano estaría basada en esta figura geométrica de ángulos iguales, infinitamente reversible. La primera parte del poema (vv. 1-8), encargada de configurar el silencio y la quietud absolutos, estaría, pues, subordinada a la segunda, centrada en la idea del tiempo como eternidad (vv. 8-13), en vez de ser simplemente replicada por ella⁷. La sensación primaria del infinito no sería sino el impulso inicial, previo a la sonora introducción del viento que, repercutiendo en él, produce las sucesivas oscilaciones. Es esa vibración, el contacto entre el silencio y la brisa —a la altura del verso octavo y de los tres versos siguientes— lo que constituye el centro irradiador de toda la composición y el núcleo magnético en el que converge su sentido:

| | | |
|-----|---|---|
| | Sempre caro mi fu <i>quest'ermo colle</i> e <i>questa siepe</i> , che da tanta parte dell'ultimo orizzonte il guardo esclude. | 1 |
| I | Ma sedendo e mirando, interminati spazi di là da quella, e <i>sovrumani</i> <i>silenzi</i> , e profondissima quiete io nel pensier mi fingo; ove per poco | 2 |
| | il cor non si spaura. E come il vento | |
| II | odo stormir tra queste piante (1), io quello <i>infinito silenzio</i> (2) a questa voce (3) | 1 |
| | vo comparando: e mi sovvien <i>l'eterno</i> (1), | 2 |
| III | e le morte stagioni (2), e la presente e viva, e il suon di lei (3). Così tra <i>questa</i> immensità s'annega il pensier mio: e il naufragar m'è dolce in <i>questo</i> mare. | 3 |

⁷ Antonio Baldini suscitó una interesante polémica acerca del verdadero antecedente de *quella*, proponiendo, contra la opinión que tradicionalmente lo situa-

La estructura ternaria que caracteriza toda la segunda parte del poema, se contrapone aparentemente a la división bipartita de la primera (véase numeración a la derecha del esquema); pero, a través de la comparación intermedia (vv. 9-11), se produce una doble asociación analógica: a) como movimiento hacia atrás (*sòvrumani silenzi ← quello infinito silenzio*), y b) como impulso hacia adelante (*quello infinito silenzio → questa immensità*), produciendo una vibración que repercute en la totalidad de los versos (véase parte izquierda del esquema). Éste es el vértice del triángulo que enlaza los dos puntos extremos de la vivencia poética: la percepción real (*quest'ermo colle, questa siepe*) y la metafísica (*questa immensità, questo mare*).

Hay, evidentemente, una progresión lineal hacia la plena depuración de la experiencia física: desde las sensaciones visuales y auditivas hasta las mentales y el naufragio del pensamiento en el mar indistinto del no ser; pero esta linearidad es a su vez contrarrestada por las oscilaciones pendulares entre finito e infinito que estancan el movimiento hacia adelante en continuos avances y retrocesos. El juego dialéctico de ambos factores es precisamente lo que constituye la unidad de los quince endecasílabos: lo que sugiere la idea de infinitud como eterno retorno y como sucesión interminable:



De la vibración sonora que se expande y se agota transformando el ruido en silencio, surge la identidad de los contrarios, la triangularidad que disuelve toda oposición y confunde, así, los límites intermedios entre las diferentes sensaciones:

L'anima s'immagina quello che non vede, che quell'albero, quella siepe, quella torre gli nasconde, e va errando in uno spazio immaginario. (...)... la molteplicità delle sensazioni confonde l'anima, gl'impedisce di vedere i confini di ciascheduna, toglie l'esaurimento subitaneo del piacere, la fa errare d'un piacere in un altro, senza potere approfondire nessuno, e quindi si rassomiglia in certo modo a un piacere infinito. (*Zib.*, 171-172, la cursiva es nr.).

Donde se ve claramente la no ingenua elección, por parte de Leopardi, de ese verbo *naufragar* que cierra el poema: dulce es *errar*, no sólo como vagabundeo sin rumbo, sino como abandono al error; dulce es perderse en «quel divino ondeggiamento d'idee confuse» (*Zib.*, 1000) que,

ba en la *siepe*, la palabra *parte* (*tanta parte dell'ultimo orizzonte*). En la polémica intervinieron Arangio-Ruiz, Flora y Bacchelli. Para el conocimiento de las distintas posiciones, remitimos al estudio de este último: *Leopardi*, Milano 1962, pp. 371-376. La propuesta de Baldini apareció el 7 de abril de 1950 en el *Nuovo Corriere della Sera*. Por nuestra parte, nos inclinamos a favor de tal hipótesis.

mediante el ritmo infinitamente alternante, elimina tanto la continuidad como la discontinuidad en el proceso de percepción.

El infinito no es sino esa ausencia de intervalo entre lo físico y lo metafísico; esa misma confusión y alternancia que la origina, gracias a la cual es posible escudriñar el vacío sin cruzar definitivamente el umbral que lo precede:

Perché chi si fissasse nella considerazione e nel *sentimento continuo del nulla* verissimo e certissimo delle cose, in maniera che la successione e varietà degli oggetti e dei casi non avesse forza di distorlo da questo pensiero, sarebbe pazzo assolutamente. (*Zib.*, 103-104. La cursiva es nr.).

La oscilación, identificable con el infinito, encubre la continuidad del *nulla*, pero, si el movimiento pendular de la tautología que confunde y hace reversibles los conceptos, se interrumpe, la nada emergerá durante demasiado tiempo en toda su desnudez; porque el placer de lo imaginario no se pierde al conocer la árida verdad, sino al tener «*avanti gli occhi continuamente e senza intervallo la pura e nuda verità*» (*Zib.*, 216. La cursiva es nr.).

El tedio, entonces, suplantaré a la plenitud de la ilusión; la fantasía aparecerá con la detestable cara de su acérrimo enemigo: la verdad, y el silencio infinito de lo existente cobrará de pronto todo su significado negativo.

Así ocurre, por ejemplo, en una composición poco posterior al idilio leopardiano, la dedicada al erudito Angelo Mai en 1820. Allí el pasado glorioso se manifiesta como vivo clamor de los hombres antiguos resucitado a través de los tiempos (*Veggiam che tanto e tale/è il clamor de' sepolti*, vv. 26-27), mientras que un silencio mortuorio pesa sobre la época presente (*che l'ozio e il brutto/silenzio or preme ai nostri innanzi a tutto*, vv. 164-165). Otro tanto sucede en *La sera del dì di festa*, escrita en la misma época que el *Infinito*, donde el silencio es suscitado por el canto de un caminante solitario que regresa en la noche tras la fiesta pasada, y resuena como eco fúnebre de los tiempos antiguos en la desolada quietud del mundo presente:

Ahi, per la via

odo non lunge il solitario canto
dell'artigian, che riede a tarda notte,
dopo i sollazzi, al suo povero ostello;
e fieramente mi si stringe il core,
a pensar come tutto al mondo passa,
e quasi orma non lascia. Ecco è fuggito
il dì festivo, ed al festivo il giorno
volgar succede, e se ne porta il tempo
ogni umano accidente. Or dov'è il suono
di que' popoli antichi? or dov'è il grido

di quella Roma, e l'armi, e il fragorio
 che n'andò per la terra e l'oceano?
 Tutto è pace e silenzio, e tutto posa
 il mondo, e più di lor non si ragiona.

(vv. 24-39)

Esta ambivalencia (positiva y negativa) del silencio y el infinito leopardianos es enteramente puesta de manifiesto en una de sus más tardías composiciones⁸: la segunda de las llamadas *Sepolcrali* (*Sopra il ritratto di una bella donna scolpito nel monumento sepolcrale della medesima*), donde el itinerario del *Infinito* aparece invertido y, en vez de asistir al nacimiento de la inmensidad imaginaria, presenciamos su repentino disiparse:

Desideri infiniti
 e visioni altere
 crea nel vago pensiero,
 per natural virtù, dotto contento;
 onde per mar delizioso, arcano
 erra lo spirto umano,
 quasi come a diporto
 ardito notator per l'oceano:
 ma se un discorde accento
 fere l'orecchio, in nulla
 torna quel paradiso in un momento.

(vv. 34-35)

Una sola nota discordante basta para destruir la armonía paradisiaca, del mismo modo que el susurro del viento había hecho posible el dulce naufragio en las aguas del infinito: el mar ahora se trueca en mar-torral; idéntica es la causa que engendra y destruye la ilusión. En la misteriosa naturaleza humana, materia y espíritu parecen desdoblarse y confundirse, crearse y anularse recíprocamente:

Natura umana, or come,
 se frale in tutto e vile,
 se polve ed ombra sei, tant'alto senti?
 Se in parte anco gentile,
 come i più degni tuoi moti e pensieri
 son così di leggeri
 da sì basse cagioni e desti e spenti?

(ivi, vv. 50-56)

⁸ La fecha de composición de ambas *Sepolcrali* (el título abreviado de la primera es: *Sopra un basso rilievo sepolcrale*) ha sido fijada en torno al invierno 1834-35; en todo caso, antes de septiembre del 35, fecha en la que, con motivo de la edición napolitana de los *Canti*, aparecen por vez primera.

La brevedad del prodigio es semejante a la potencia del engaño. Así se oculta la luna, apenas ha alcanzado el confín del cielo, deshaciendo las sombras y borrando los reflejos que acaba de producir sobre los campos y las aguas:

Quale in notte solinga,
 sovra campagne inargentate ed acque,
 la 've zefiro aleggia,
 e mille vaghi aspetti
 e ingannevoli obbietti
 fingon l'ombre lontane
 infra l'onde tranquille
 e rami e siepi e collinette e ville;
 giunta al confin del cielo,
 dietro Apennino od Alpe, o del Tirreno
 nell'infinito seno
 scende la luna; e si scolara il mondo;
 spariscan l'ombre, ed una
 oscurità la valle e il monte imbruna;
 orba la notte resta,

(*Il tramonto della luna*, vv. 1-15)⁹

La transición, pues, no va de la luz a la noche, sino del crepúsculo al ocaso. En vez de hacer intercambiables los elementos más distantes, la tautología leopardiana funde lo contiguo: es el mismo acto de ese «diluirse» y su inaferrable duración.

Tal di dilegua, e tale
 lascia l'età mortale
 la giovinezza. In fuga
 van l'ombre e le sembianze
 dei dilettoni inganni; e vengon meno
 le lontane speranze,
 ove s'appoggia la mortal natura.

(*ivi*, vv. 20-26)

de tal modo que, para Leopardi, la juventud —en el sentido comúnmente atribuido a esa palabra— no existe: hay sólo un tiempo de apresarse a ser joven y un tiempo de envejecer: un momento de dulce espera y otro de triste hallazgo. Por eso los *Cantos* están poblados de situaciones y de seres «incumplidos», como Silvia, la muchacha muerta en el «limitare di gioventù»:

⁹ Este canto, publicado por primera vez en la edición Le Monnier de 1845, muerto ya el poeta, fue compuesto, junto con *La ginestra*, en 1836. Ambos poemas concluyen el ciclo de los *Cantos*.

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

(*A Silvia*, vv. 1-6) ¹⁰

o como el poeta mismo, precozmente envejecido:

Giovane son, ma si consuma e perde
 la giovanezza mia come vecchiezza;
 la qual pavento, e pur m'è lunge assai.
 Ma poco da vecchiezza si discorda
 il fior dell'età mia.

(*Il sogno*, vv. 51-55) ¹¹

Si las apariencias seductoras que transforman el tiempo juvenil en un sueño deleitoso son puro engaño, dormir o despertarse, crear sombras o verlas desvanecerse, constituyen una misma operación vista desde ángulos diferentes: la verdad no será sino ficción desvelada; el engaño, leve encubrimiento de su rostro. Para que haya infinitud tiene que haber vacío, para que haya crepúsculo, la luna ha de ocultarse.

La juventud, las ilusiones, los hermosos reflejos del ocaso, son captados como brevísimo instante de suspensión temporal: tiempo de la irrealidad y de la irrealización. El único sueño concebido por Leopardi es esa misma idea del sueño incumplido, o mejor, del *incumplimiento* del sueño:

E che pensieri immensi,
 che dolci sogni mi spirò la vista
 di quel lontano mar, quei monti azzurri,
 che di qua scopro, e che varcare un giorno
 io mi pensava, arcani mondi, arcana
 felicità fingendo al viver mio!

(*Le ricordanze*, vv. 19-24) ¹²

Así, el *infinito*, oculto tras el horizonte que un día el poeta creyó poder atravesar («e che varcare un giorno/io mi pensava»), reaparece

¹⁰ *Le ricordanze*, según testimonio del propio autor, fue escrita entre el 26 de agosto y el 12 de septiembre de 1829.

¹¹ Este canto fue compuesto en dos días: el 19 y el 20 de abril de 1828, durante la estancia de Leopardi en Pisa.

¹² La fecha de composición de este «idillio» se hace coincidir generalmente con el mes de octubre de 1821, según la hipótesis de Levi, que Mario Fubini acepta en su ed. comentada de los *Canti* (Torino 1964).

años más tarde como recuerdo de un sueño frustrado. Pero, ¿en qué se diferencia aquel sueño, surgido como evocación consciente del engaño, y este recuerdo que lo resucita desde la conciencia de su incumplimiento?

La reversibilidad de los conceptos está presente aquí también: no hay intervalo entre la ilusión y la verdad, entre la juventud y la vejez, entre el infinito y el vacío. Si no hay intervalo, no hay duración, no hay tiempo: imperceptible es la distancia que separa los puntos más alejados de la parábola vital. Es más: no hay tal parábola: la vida se sitúa en un umbral equidistante entre su comenzar y su acabarse; es lo que queda entre la víspera gozosa y la desoladora fiesta:

Questo di sette è il più gradito giorno,
pien di speme e di gioia:
diman tristezza e noia
recheran l'ore,

(Il sabato del villaggio, vv. 38-41)¹³

No hay día de la semana que coincida con ese instante fugaz, y de ese día inexistente, sólo de ése, nos hablan los *Cantos*.

Cualquier evolución; cualquier cambio de planteamiento en las ideas leopardianas, ha de afrontarse, en nuestra opinión, a partir de la inmovilidad absoluta del sistema tautológico en que se encuadran.

No cabe duda de que, a lo largo de la trayectoria del poeta, una crisis profunda marca el paso de la llamada «poética de las ilusiones», fundada en el concepto de naturaleza benigna, a la árida filosofía «del vero» que identifica la naturaleza con el maligno orden universal¹⁴: en su última poesía, *La ginestra o il fiore del deserto*, el *verace saper* es celebrado contra la inútil estupidez de las *superbe fole*, y las frágiles ilusiones humanas no consiguen ocultar el manifiesto poder destructor de la naturaleza que, simbolizado en la erupción vesubiana, arrasa cuanto halla a su paso.

Pero esta crisis, esta aparente palinodia de Leopardi, no se sitúa fuera del sistema anterior: los términos del problema son siempre los mismos; sólo se invierte su relación opositiva, y, hemos visto hasta qué punto el efecto de reversibilidad formaba parte del sistema originario.

¹³ *Il sabato del villaggio* fue compuesto, junto con *La quiete dopo la tempesta* en septiembre de 1829.

¹⁴ Se puede afirmar que los últimos treinta años de crítica leopardiana han transcurrido bajo el signo de la polémica acerca de la existencia o no de dicho cambio en el sistema del poeta, así modo de su verdadero significado. Esta polémica recibió su primer impulso con dos ensayos publicados casi contemporáneamente en 1947: *Leopardi progressivo*, de C. Luporini, y *La nuova poetica leopardiana*, de W. Binni, y ha encontrado quizás su punto más candente en la discusión Timpanaro-Solmi, (cfr. S. Timpanaro, *Alcune osservazioni sul pensiero di Leopardi y Natura, dèi e fato nel Leopardi*, en *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano*, Pisa 1962; y S. Solmi, «Le due ideologie di Leopardi», en *Prisma*, junio-julio 1968, ahora en *Studi e nuovi studi leopardiani*, Milano-Napoli 1975). Para una visión actualizada de las últimas contribuciones críticas sobre éste y sobre otros temas relativos a Leopardi, cfr. A. Frattini, *La critica leopardiana negli anni settanta*, en el vol. del mismo autor, *Letteratura e scienza in Leopardi*, Milano 1978, pp. 187-230.

Hemos visto hasta qué punto el infinito venía a coincidir con la nada absoluta, cosa que, por lo demás, el poeta sabía perfectamente:

Pare che solamente quello che non esiste, la negazione dell'essere, il niente, possa essere senza limiti, e che l'infinito venga in sostanza a esser lo stesso che il nulla. (*Zib.*, 4178).

En realidad, el sentimiento de la nulidad de las cosas, puede ser el más pleno de todos y, en ocasiones, llega a suplantar al dolor:

E così è che allora il nulla delle cose pure mi lasciava forza d'addolorarmi, e quando io lo sentiva maggiormente e *ne era pieno*, non mi lasciava il vigore di dolermene. (*Zib.*, 84. La cursiva es nr.).

Tal paradoja engendra ambiguos juegos de palabras:

Anche il dolore che nasce dalla noia e dal sentimento della vanità delle cose è più tollerabile assai che la stessa noia. (*Zib.*, 72).

L'uomo si disannoia per lo stesso sentimento vivo della noia universale e necessaria. (*Zib.*, 262).

He aquí el problema: Leopardi atribuye el mismo nombre tanto a los conceptos (el infinito, la nada) como a los sentimientos que éstos engendran (el sentimiento de lo infinito, el sentimiento de la nulidad de las cosas): la *noia* y el *infinito* pertenecen con igual derecho al ámbito de la nada: la primera por vaciamiento, el segundo por plenitud de la percepción; pero, a su vez uno puede transformarse en la otra y viceversa: «L'uomo si disannoia per lo stesso *sentimento vivo della noia*». En suma, Leopardi habla siempre y sólo de una cosa: *il nulla*, el cual, según los sentimientos que engendre, será llamado *infinito*, *dolore*, *noia*, *piacere*, es decir: *caro immaginar* o *arido vero*.

No hay término medio para Leopardi: tanto el placer como el dolor, tanto la imaginación como la conciencia de la nada, han de realizarse al máximo de sus posibilidades: han de ser infinitos, o no ser:

Il (...) desiderio di piacere (...) (non) ha limiti per estensione perch'è sostanziale in noi, non come desiderio di uno o più piaceri, ma come desiderio *del* piacere. Ora una tal natura porta con sè materialmente l'infinità, perchè ogni piacere è circoscritto, ma non il piacere, la cui estensione è indeterminata. (*Zib.*, 165. El subrayado es de Leopardi).

La máxima realización del placer equivale a la superación de «ogni piacere» del mismo modo que el *summum* de la capacidad imaginativa, en vez de producir seductores fantasmas, transforma su tradicional fecundidad en aridez para ir al encuentro de *lo imaginario*. En ambos casos, el sujeto («il desiderio di piacere» o «il caro immaginar») se identifica con el objeto (*il piacere* o *l'infinito*): el sentimiento se hace objeto de sí mismo anulando cualquier otra realidad, cualquier otra forma, cualquier otra ilusión.

Hemos llegado al final de la parábola: no sólo el desengaño, sino también la fantasía, despueblan el mundo despojándolo de toda sustancia real o ficticia: el «*ermo colle*» y la «*siepe*» que obstaculizaban, y a la vez hacían posible, la visión de los espacios interminables del infinito, prefiguran, en la aridez de su limitada superficie, la desértica extensión donde crece la *ginestra*:

Qui su l'arida schiena
del formidabil monte
sterminator Vesevo,
la qual null'altro allegra arbor né fiore,
tuoï cespi solitari intorno spargi,
odorata ginestra,
contenta dei deserti.

(*La ginestra*, vv. 1-7)

La ginestra no es la antífona del *Infinito*, sino que desierto real y desierto imaginario se revelan como una misma tierra, desvelada y perpetuamente expuesta a la mirada del poeta.

MARÍA DE LAS NIEVES MUÑIZ MUÑIZ