

A POÉTICA DE LEOPARDI: GÊNERO E TRADUÇÃO  
NO *ZIBALDONE DI PENSIERI*

ANDRÉIA GUERINI

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Literatura -  
Doutorado em Teoria Literária - da Universidade Federal de  
Santa Catarina, para a obtenção do título de Doutor em  
Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Walter Carlos Costa

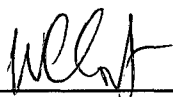
# A poética de Leopardi: Gênero e Tradução no *Zibaldone di Pensieri*

**ANDRÉIA GUERINI**

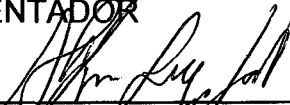
Esta tese foi julgada adequada para a obtenção do título

**DOUTOR EM LITERATURA**

Área de concentração em Teoria Literária e aprovada na sua forma final pelo  
Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.



Prof. Dr. Walter Carlos Costa  
ORIENTADOR

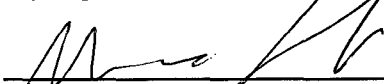


Prof. Dr. Alckmar Luiz dos Santos  
COORDENADOR DO CURSO

BANCA EXAMINADORA:



Prof. Dr. Walter Carlos Costa  
PRESIDENTE



Prof. Dr. Marco Lucchesi (UFRJ)



Prof. Dr. Carlos Alberto Gohn (UFMG)



Prof. Dr. Markus J. Weininger (UFSC)



Profa. Dra. Marie Hélène Gatherine Torres (UFSC)



Prof. Dr. Marco Antonio Castelli (Suplente UFSC)

Aos meus pais

## AGRADECIMENTOS

pela confiança, estímulo e orientação,  
ao professor Walter Carlos Costa;

pelo aporte crítico na qualificação,  
aos professores Marco Antônio Castelli, Maria Teresa Arrigoni e Werner Heidermann;

pelo apoio intelectual,  
ao Fabiano, Marie-Hélène, Markus, Mauri, Philippe, Werner, Rafael Camorlinga, Zilma;

pela discussão acadêmica,  
aos professores e colegas do curso e às ex-coordenadoras do Pós, Tânia Ramos e  
Simone Pereira Schmidt;

pelo auxílio lingüístico e tradutológico,  
à Maria Lúcia Vasconcellos, Giorgia Brazzarola e Steven White;

pelo apoio institucional e afetivo,  
à Elba;

pelo eficaz trabalho editorial,  
à Ane Girondi;

pela concessão da bolsa de estudos durante dois anos,  
ao povo brasileiro, que viabiliza o fundo de bolsas da Capes;

pelo afeto, cumplicidade e incentivo na elaboração desta tese,  
ao Beбето

## SUMÁRIO

|  |     |
|--|-----|
| Resumo .....   | 8   |
| Riassunto .....  | 9   |
| Abstract .....   | 10  |
| Introdução .....   | 11  |
| Iª Parte – O <i>Zibaldone</i> velado e desvelado .....   | 26  |
| Capítulo I – O <i>Zibaldone</i> na história literária .....  | 27  |
| Capítulo II - O <i>Zibaldone</i> na crítica .....  | 46  |
| Capítulo III - O <i>Zibaldone</i> nas antologias .....   | 63  |
| IIª Parte – O <i>Zibaldone</i> : do caos ao cosmo .....  | 88  |
| Capítulo I - O <i>Zibaldone</i> e o Sistema de Belas Artes: em busca da poética perdida .....      | 96  |
| Capítulo II - O <i>Zibaldone</i> e a Teoria dos Gêneros: a contrapoética leopardiana .....         | 111 |
| Capítulo III - O <i>Zibaldone</i> e a Teoria da Tradução: uma teoria da tradução qualitativa ..... | 136 |
| Conclusão .....  | 163 |

|  |            |
|--|------------|
| <b>Bibliografia .....</b>  | <b>169</b> |
| <b>Anexo 1 - Fragmentos sobre o sistema de Belas-Artes .....</b> | <b>191</b> |
| <b>Anexo 2 - Fragmentos sobre gênero literário .....</b>         | <b>197</b> |
| <b>Anexo 3 - Fragmentos sobre tradução .....</b>                 | <b>212</b> |

## RESUMO

Na vasta literatura sobre Leopardi, as peculiaridades fundamentais de sua poética ainda não foram devidamente exploradas, pois a crítica sobre esse escritor 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.

A presente tese é dedicada aos problemas da poética de Leopardi e analisa o *Zibaldone di Pensieri* (1817-1832) sob esse ângulo. O estudo dessa obra me levou a concluir que ele criou um tipo radicalmente novo de pensamento artístico-literário, com contribuições originais, entre outros, na teoria dos gêneros e na teoria da tradução. Do *Zibaldone* emerge um gigante teórico e crítico à altura de seus antecessores Giordano Bruno e Vico e anunciando seus sucessores Croce e Gramsci.

## RIASSUNTO

All'interno del panorama relativo agli scritti critici della produzione leopardiana le peculiarità fondamentali della sua poetica non sono state ancora sufficientemente esplorate, dato che la critica sull'autore si è prevalentemente dedicata al suo aspetto di poeta e non di saggista. Tale scelta ha oscurato momenti strutturali più solidi e profondi e l'originalità della sua visione estetica.

Codesta tesi è incentrata sui problemi della poetica di Leopardi e, sotto questa angolatura, analizza *Lo Zibaldone di Pensieri* (1817-1832). Lo studio di tale opera mi ha portato a concludere che l'autore ha creato un tipo radicalmente nuovo di pensiero artistico letterario, con contributi originali, fra gli altri, alla teoria dei generi e alla teoria della traduzione. Dallo *Zibaldone* emerge un gigante teorico e critico all'altezza dei suoi predecessori: Giordano Bruno e Vico e preannunciando gli esiti successivi di Croce e Gramsci.



## ABSTRACT

In the extensive scholarship on Leopardi, the fundamental peculiarities of his poetics have not yet been fully explored since extant studies on this writer have focused predominantly on the author's work as a poet rather than as an essayist. This prejudice has left the deeper structural aspects of his writing unexamined and has impeded an aesthetic appreciation of his originality. This thesis is dedicated to the problems of Leopardi's poetics and analyzes *Zibaldone di Pensieri* (1817-1832) from this perspective. This study concludes that Leopardi has created a radically new type of artistic and literary thinking, with original contributions in various fields, including Genre Theory and Translation Theory. *Zibaldone* portrays Leopardi as a great theorist and critic at the same level of importance as his predecessors Giordano Bruno and Vico and as an author who heralds the later work of Croce and Gramsci.

## Introdução

Falar de Leopardi (1798-1837) não é tarefa simples, pois, conforme observa um de seus biógrafos, “il pianeta Leopardi è davvero sterminato: più ci si addentra, più ci si accorge che stiamo appena all’inizio del cammino, la perlustrazione non avrà mai termine”<sup>1</sup>.

Essa afirmação pode ser aplicada particularmente ao *Zibaldone di Pensieri*. Escrito entre 1817 e 1832, o *Zibaldone* pode ser considerado um texto singular na história da produção literária italiana, pois contém uma infinidade de ensaios sobre uma extraordinária variedade de temas, constituindo uma vasta e deslumbrante miscelânea, que emociona, deleita, instrui.

Don Giuseppe Antonio Vogel<sup>2</sup>, em 1806, foi o primeiro a estimular o jovem Leopardi a reunir um tipo de miscelânea literária, que aquele definiria como “caos escrito” ou uma espécie de laboratório poético, no qual encontramos meditações dispersas, composições irregulares e não trabalhadas. Mas se Vogel foi um dos primeiros a incentivar Leopardi, a biógrafa Iris Origo lembra que os artigos de Breme (1780-1820) também influenciaram Leopardi, pois esses foram discutidos nas primeiras anotações do *Zibaldone* (1974: 182).

Fruto de um trabalho solitário e dos sete anos de alucinado estudo na biblioteca paterna, o *Zibaldone* recolhe as reflexões que Leopardi desenvolve de modo bastante livre; a partir das mais variadas leituras, o autor italiano vai se questionando sobre a experiência literária, a relação do homem com a natureza, o significado da existência individual e social.

---

<sup>1</sup> Minore, Renato. *Leopardi. L’infanzia, le città, gli amori*. Milano: Bompiani, 1999, p. 263.

<sup>2</sup> Erudito alsaciano, que durante a revolução se exilou na Suíça e depois na Itália. Desde 1809 foi canônico honorário da catedral de Recanati.

O título foi escolhido pelo próprio Leopardi, em 1827, quando empreendeu a redação dos índices do manuscrito. Diz Leopardi “fin qui si stende l’Indice di questo Zibaldone di Pensieri cominciato agli 11 Luglio e finito ai 14 Ottobre 1827 in Firenze”. Literalmente, *Zibaldone* significa “coletânea de apontamentos os mais diversos, dispostos sem um plano e uma ordem preestabelecidos”<sup>3</sup>. Contudo, em Leopardi, o vocábulo assume as mais variadas acepções e torna-se vastíssimo, tão vasto que extrapola as definições dadas pelos dicionários.

A caracterização feita pelo biógrafo Renato Minore me desafiou a conhecer o *Zibaldone*, que ainda é praticamente ignorado dos brasileiros. A idéia inicial era fazer um estudo crítico das traduções do *Zibaldone* em espanhol, francês, inglês e português. Após a leitura integral dessa obra e diante da surpresa ante a importância das contribuições leopardianas para a Teoria Literária, senti-me estimulada a estudar essas reflexões, na tentativa de resgatar essa faceta do escritor italiano. De fato, na vasta literatura sobre Leopardi, as peculiaridades fundamentais de sua poética ainda não foram devidamente exploradas.

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.

Assim, se Walter Binni se utiliza do *Zibaldone* para fundamentar as suas análises dos *Canti* leopardianos, o meu trabalho visa reconstruir a obra leopardiana, dando um lugar de destaque ao *Zibaldone*. O que emerge é não apenas o Leopardi filósofo, mas o Leopardi preocupado com a poética, com a teoria da literatura e com a teoria da tradução. E se Luporini destaca o pensador Leopardi, colocando-o no mesmo patamar de filósofos como Hegel, Kant e Fichte, acredito ser possível colocar o teórico Leopardi no mesmo patamar alcançado por Aristóteles na *Poética* e Schleiermacher em “Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens” na tradução.

---

<sup>3</sup> Ver Haroldo de Campos. “Leopardi, teórico de vanguarda”, in *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 186.

## Objetivos

A presente tese é dedicada aos problemas da poética de Leopardi e analisa o *Zibaldone di Pensieri* sob esse ângulo. O estudo dessa obra me levou a deduzir que ele criou um tipo novo de pensamento artístico-literário, com contribuições originais, entre outros, na teoria dos gêneros e na teoria da tradução. Para avaliar a amplitude e a profundidade das reflexões de Leopardi investiguei diversas teorias, das poéticas antigas, medievais, clássicas e românticas às modernas e contemporâneas. Esse percurso teórico-crítico confirmou a opinião de alguns críticos, e minha própria intuição, sobre o ineditismo do pensamento estético leopardiano. É justamente essa originalidade teórica que é apresentada e discutida nestas páginas.

## Corpus

Por muito tempo, o *Zibaldone* foi a “obra secreta” de Leopardi, pois o manuscrito leopardiano permaneceu inédito por mais de meio século, em posse do amigo Antonio Ranieri e de duas empregadas, às quais foi deixado como herança. No entanto, o Estado italiano adquiriu-o mediante um processo judicial e assim foi publicado pela primeira vez em Florença, pela editora Le Monnier, com o título *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura*. Foi por mérito do poeta Giosuè Carducci que entre 1898 e 1900 foram publicadas as 4.526 páginas do manuscrito de Leopardi. É uma obra que pode ser comparada aos *Essais* de Montaigne e Bacon<sup>4</sup>, às *Pensées* de Pascal, ao *Dictionnaire philosophique* de Voltaire, aos *Cahiers* de Valéry, aos *Quaderni del carcere* de Gramsci e ao *Livro do desassossego* de Fernando Pessoa, pois é “un documento umano, intellettuale e anche poetico rarissimo, se non unico, nella nostra tradizione letteraria”<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Nessa tese, por fugir ao seu fulcro principal, não traçarei paralelos ou distinções entre o ensaísmo de Montaigne e Bacon e o de Leopardi, embora haja uma sintonia em vários aspectos, como a ênfase nas idéias pessoais, o comentário de outros autores nas citações, o diálogo com o leitor, a mistura de formas, a concisão, o fragmentarismo. Podemos, contudo, dizer que também há um distinção principal entre o ensaísmo de Leopardi e o de Montaigne. Por mais que Montaigne dissesse que escrevia para se conhecer e que não esperava ter leitores, ele publicou seus escritos. Leopardi, por seu lado, tratou de direcionar a recepção de seus ensaios ao deliberadamente tratá-los como “obra póstuma”, pois parece lógico que soubesse que esses manuscritos seriam lidos após sua morte, embora talvez não fosse seu desejo fazer deles obra pública em vida.

<sup>5</sup> Ver Introdução à antologia *Tutto è nulla – antologia dello Zibaldone di Pensieri*. Mario Andrea Righi (org.). Milano: Rizzoli, 1997, p. 6.

Segundo Wellek, “não devemos esquecer que os conceitos de Leopardi permaneceram no segredo de seus livros de notas até a última década do século XIX e assim não exerceram influência em sua época”<sup>6</sup>. Esta opinião é partilhada pela *Encyclopedia of the Essay*: “the *Zibaldone* was not published until 1898-1900, and so exercised no direct influence on Leopardi’s contemporaries” (1997: 473).

Se o *Zibaldone* não foi lido pelos contemporâneos de Leopardi, por motivos relacionados a conflitos com tendências hegemônicas no momento, é um livro que estabelece um vínculo com o futuro. Talvez Leopardi estivesse consciente de que não seria compreendido no seu tempo, por isso preferiu dialogar com interlocutores pósteros.

Marco Lucchesi afirma que o *Zibaldone* está de algum modo endereçado ao nosso tempo, não por uma *atualidade de permanência*, mas por uma *atualidade de resistência* (1996: 23). Sobre a possibilidade de o *Zibaldone* estar dirigido ao tempo futuro, o próprio Leopardi observava:

congetture sopra una futura civilizzazione dei bruti, e massime di qualche specie, come delle scimmie, da operarsi dagli uomini a lungo andare, come si vede che gli uomini civili hanno incivilito molte nazioni o barbare o selvagge, certo non meno feroci, e forse meno ingegnose delle scimmie, specialmente di alcune specie di esse; e che insomma la civilizzazione tende naturalmente a propagarsi, [4280]e a far sempre nuove conquiste, e non può star ferma, nè contenersi dentro alcun termine, massime in quanto all’estensione, e finchè vi sieno creature civilizzabili, e associabili al gran corpo della civilizzazione, alla grande alleanza degli esseri intelligenti contro alla natura, e contro alle cose non intelligenti. Può servire per la *Lettera a un giovane del 20° secolo*.

Com essa reflexão, o escritor projeta-se consciente e otimisticamente, esperando ser lido por um leitor dos séculos vindouros e desmente as especulações de que o *Zibaldone* não teria sido elaborado para publicação. Embora o *Zibaldone* tenha tido, segundo M. A. Rigoni, “un carattere privato, eterogeneo, provvisorio e perfino pratico, che ne avrebbe resa impossibile la

---

<sup>6</sup> Wellek, René. *História da crítica moderna (1750-1950)*. Vol. 2. São Paulo: Herder, 1967. Tradução de Lívio Xavier, p. 246.

pubblicazione immediata [...]” (1997: 7), por outro, “esibiva esiti di perfetta compiutezza, persino più arditi o più precisi di quelli che potevano essere dati alle stampe” (*idem*: 9). Os dois “problemas” apontados por M. A. Rigoni para a não publicação do *Zibaldone* só retardaram a publicação imediata dos manuscritos, mas não a impediram, porque esse não era o desejo do poeta de “L’Infinito”.

A opacidade do *Zibaldone* se manifesta de muitas maneiras. Uma delas, parece-me, é seu caráter ensaístico. Pode-se dizer que os ensaios do *Zibaldone* reúnem as concepções literárias do escritor em sua maturidade<sup>7</sup>, refletem seu íntimo convívio com a tradição literária, realçam a sua aguda autonomia intelectual e as suas contribuições em diversos ramos do saber. Constituem um projeto literário, estético, político, filosófico e cultural, que, por sua escassa veiculação, deixou uma lacuna que só agora começa a ser preenchida.

É o próprio Leopardi o primeiro a atribuir à sua obra um caráter ensaístico, como se constata em uma carta de 1836, endereçada a seu jovem admirador francês Charles Lebreton: “malgré le titre magnifique *d’opere* que mon libraire a cru devoir donner à mon recueil, je n’ai jamais fait d’ouvrage, j’ai fait seulement des essais en comptant toujours préluder, mais ma carrière n’est pas allée plus loin”<sup>8</sup>.

Segundo a *Encyclopedia of the Essay*, o *Zibaldone* também pode ser definido como um livro de caráter ensaístico:

the *Zibaldone*, literally “hodge-podge” or “commonplace book”, was a sort of running diary in which Leopardi made notes and recorded his thoughts on philosophy, language, religion, science, art, politics, and history while he read and thought in his father’s library. The idea came from a mentor who suggested that everyone with literary pretensions should keep a “written chaos” out of which orderly

---

<sup>7</sup> Para Bioy Casares, “Por su informalidad, el ensayo es un género para escritores maduros. Quien se abstiene de toda tentación, fácilmente evitará el error. Con digresiones, con trivialidades ocasionales y caprichos, solamente un maestro forjará la obra de arte. Pero esta cuestión comunica el estudio del ensayo con los problemas centrales de la estética. Hemos creído que la perfección exigía la elegancia de una demostración matemática o la economía, delicada y minuciosa, de una flor; tal vez a una variedad de la perfección corresponda la exigencia, o tal vez podamos hablar, sin énfasis romántico, de bellas manifestaciones de lo imperfecto” (1983: 71).

<sup>8</sup> *Apud* Cressatti, Luce Fabre. *La poesía de Leopardi*. Montevideo: Instituto Italiano de Cultura, 1971, p. 142.

work might emerge. In a deeper sense, it became for Leopardi a dialogue with himself [...]. Kept between July 1817 and December 1832, the manuscript of the *Zibaldone* fills 4526 pages with entries ranging from brief fragments and notes to fully developed essays. In these he brings together a vast learning with profound meditation to develop theories of art and poetry that are comparable to and even superior to those of Goethe, Wordsworth, and Coleridge in their appreciation of literature (1997: 473).

Essa enciclopédia é uma das poucas a caracterizar e a destacar a estrutura dos escritos de Leopardi como ensaios, bem como a ressaltar as teorias estético-literárias ali desenvolvidas e a profundidade dos temas tratados, comparando a erudição e os escritos de Leopardi aos de Goethe sobre estética. A ligação com Wordsworth e Coleridge talvez se deva ao fato de ambos estarem elencados entre os principais representantes do romantismo europeu e terem projetos semelhantes. Coleridge escreveu uma *Biographia Literaria*, coletânea de textos sobre poesia e crítica, que tratava da imaginação e da criatividade e ainda contribuiu para a formação intelectual dos escritores de seu tempo.

Mesmo que alguns críticos, como Anna Dolfi, digam ser impossível classificar o *Zibaldone* dentro de um único gênero, pela sua complexa e, às vezes, ambígua organização interna e que nos levam “non al ‘grado zero’ della scrittura [...] ma a una sorta di ‘grado zero’ dell’intenzione” (1995: 9), há indícios que permitem afirmar estarem os escritos de Leopardi nesse texto voltados, sobretudo, para o ensaísmo.

O *Zibaldone* seguiu algumas “regras” desse gênero, como o estabelecimento de um contato direto com o leitor, a maneira fragmentada e descontínua de escrever, a subjetividade na escolha dos temas e a espontaneidade na exposição das opiniões. Ainda, a forma ensaística é a maneira que Leopardi encontra para comunicar a sua insatisfação pessoal, usando muitas vezes um tom confessional e coloquial. Parte dessas regras podem ser observadas nos fragmentos abaixo, quando Leopardi fala sobre o amor:

Quando l’uomo concepisce amore tutto il mondo si dilegua dagli occhi suoi, non si vede più se non l’oggetto amato, si sta in mezzo alla moltitudine alle conversazioni ec. come si stesse in solitudine, astratti e facendo quei gesti che v’ispira il vostro pensiero sempre immobile e potentissimo senza curarsi della meraviglia nè del disprezzo altrui, tutto si dimentica e riesce noioso ec. fuorché quel solo

pensiero e quella vista. Non ho mai provato pensiero che astragga l'animo così potentemente da tutte le cose circostanti, come l'amore, e dico in assenza dell'oggetto amato, nella cui presenza non accade dire che cosa avvenga, fuor solamente alcuna volta il gran timore che forse forse gli potrà essere paragonato.

Io sogho sempre stomacare delle sciocchezze degli uomini e di tante piccolezze e viltà e ridicolezze ch'io vedo fare e sento dire massime a questi coi quali vivo che ne abbondano. Ma io non ho mai provato un tal senso di schifo orribile e propriamente tormentoso (come chi è mosso al vomito) per queste cose, quanto allora ch'io mi sentiva o amore o qualche aura di amore, dove mi bisognava rannicchiarmi ogni momento in me stesso, fatto sensibilissimo oltre ogni mio costume, a qualunque piccolezza e bassezza e rozzezza sia di fatti sia di parole, sia morale sia fisica, sia anche solamente filologica, come motti insulsi, ciarle insipide, scherzi grossolani, maniere ruvide e cento cose tali.

Io non ho mai sentito tanto di vivere quanto amando, benché tutto il resto del mondo fosse per me come morto. L'amore è la vita e il principio vivificante della natura, come l'odio il principio distruggente e mortale. Le cose son fatte per amarsi scambievolmente, e la vita nasce da questo. Odiandosi, benché molti odi sono anche naturali, ne nasce l'effetto contrario, cioè distruzioni scambievoli, e anche rodimento e consumazione interna dell'odiatore.

A escolha do gênero ensaístico se deve, em parte, ao desejo de estabelecer um contato direto com o leitor. Foi o espaço que Leopardi, solitário como era, encontrou para “imaginariamente” dialogar com o leitor e consigo mesmo.

Embora possa parecer assistemático, há algo de coerente ao longo do *Zibaldone*, da mesma forma que há em Montaigne ou em Bacon. Podemos dizer que é assistemático na forma, mas metódico no conteúdo, pois no *Zibaldone* o pensamento leopardiano parece formar um conjunto sólido de idéias e conceitos, apresentando uma coerência interna na exposição de suas reflexões, ou como observa Renato Minore:

la struttura di quella grande raccolta di appunti e di pensieri sparsi che è lo *Zibaldone* di Giacomo Leopardi prefigura la concezione dell'“ipertesto”. L'opera del poeta, infatti, privilegia una lettura non continua ma a temi, a costellazioni di argomenti, con continui rimandi e improvvise zoomate. Vero e proprio “iperlibro” offre a chi vi si immerge una “possibilità infinita” di lettura<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Ver “L'ipertesto ha um precursor saggio e antigo, lo *Zibaldone*” (1997), in [http://www.fub.it/telema/TELEMA\\_9/Minore9.html](http://www.fub.it/telema/TELEMA_9/Minore9.html) de 27.08.2001.



Aparentemente, o *Zibaldone* não seguiu um esquema preordenado, pois Leopardi podia escrever em um dia várias páginas ou dedicar mais de um dia a uma única anotação. Analogamente, podia escrever mais de 1800 páginas em um ano, como acontece em 1821 e menos de três páginas em três anos, como acontece no triênio 1830-1832. Assim, sua produção pode ser distribuída da seguinte maneira:

|             |                 |      |         |      |        |
|-------------|-----------------|------|---------|------|--------|
| 1817-19     | 100 pp.         | 1824 | 117 pp. | 1829 | 98 pp. |
| 1820        | 363 pp.         | 1825 | 39 pp.  | 1830 | 0,5 p. |
| <b>1821</b> | <b>1853 pp.</b> | 1826 | 78 pp.  | 1831 | 0,5 p. |
| 1822        | 346 pp.         | 1827 | 60 pp.  | 1832 | 1 p.   |
| <b>1823</b> | <b>1344 pp.</b> | 1828 | 126 pp. |      |        |

Leopardi começou a escrever o *Zibaldone* num período de isolamento e de afastamento de seus familiares. Foi assim que ele, segundo Iris Origo, “cominciò ad intensificare quel colloquio ch’egli stesso definì ‘colloquio con me stesso, perché gli altri sono di diverso parere’” (1974: 181).

A intensa produção de 1821 pode ser explicada pela sua profunda crise física e espiritual de 1819, pela necessidade e desejo de se comunicar com o mundo e também pelo intenso sentimento de fugacidade da sua própria vida. Em janeiro de 1821, numa carta a Giordani, Leopardi diz:

leggo e scrivo e fo tanto disegni, che a voler colorire e terminare quei solo che ho, non solamente schizzati, ma delineati, fo conto che non mi basterebbero quattro vite...Massimamente che questa sola vita che la natura mi concede, la miseria me la intorpidisce e incatena; e me la vedo sdruciolare e sfumare tra le mani; in guisa che laddove ai miei disegni si richiederebbero molte vite, non ne avrò quasi neppure una<sup>10</sup>.

O período 1818-1825 é realmente o mais ativo de Leopardi. Nele são elaborados alguns dos poemas que consagraram o poeta, como “L’Infinito”, de 1819; em 1824 ele escreve

<sup>10</sup> Apud Origo, Iris. *Leopardi*. Milano: Rizzoli Editore, 1974, pp. 180-1.

praticamente todas as *Operette Morali* e entre 1821 e 1823, a maior parte das anotações do *Zibaldone*.

A produção literária do *Zibaldone* pode ser comparada aos *Cahiers* de Valéry, “immenso scartafaccio” que o poeta francês compôs diariamente por mais de 40 anos. Para o *Nouveau dictionnaire des oeuvres de tous les temps et de tous les pays*, os *Cahiers* constituem “la véritable odyssee d’un esprit ‘affecté du mal aigu de la précision’ et ‘tendu à l’extrême du désir insensé de comprendre” (1994: 805). Essa analogia se dá em vários níveis: ambos começam a escrever aos 21 anos depois de uma profunda crise emocional, e suas obras contêm as meditações diárias de uma vida inteira, na tentativa de materializar através da palavra os mais variados projetos intelectuais. Além disso, ambos foram o resultado da solidão, da incompreensão e da falta de interlocutores contemporâneos, por isso o diálogo deles com o futuro. Para Renato Minore tanto o *Zibaldone* quanto os *Cahiers*

per la loro natura testuale o ipertestuale, possono diventare il baricentro dell’intera attività di scrittura [...]. Libri che vivono nell’indice, straordinarie e inesplorate novità «che si sogna sempre di indicizzare e di indirizzare», Anche se poi la segnaletica serve a poco, non riesce a guidare la navigazione a posteriori nel testo<sup>11</sup>.

## Metodologia

Esta tese, estruturada em duas partes, divididas em três capítulos cada, se propõe examinar o lugar do *Zibaldone*<sup>12</sup> na tradição literária italiana e estrangeira.

Assim, na primeira parte, que compreende os capítulos I, II e III, procuro observar como o *Zibaldone di Pensieri* aparece na literatura italiana e ocidental. Nos capítulos I e II, examino as reflexões estético-literárias de Leopardi e seu diálogo com historiadores e críticos literários.

<sup>11</sup> Ver “L’ipertesto ha um precursore saggio e antico, lo *Zibaldone*” (1997), in <http://www.fub.it/telema/TELEMA 9/Minore9.html> de 27.08.2001.

<sup>12</sup> Utilizo-me, ao longo da tese, das edições Leopardi, Giacomo. *Zibaldone di Pensieri*. Milano: Mondadori, 1983 & Leopardi, Giacomo. *Zibaldone*. Roma: Grandi Tascabili Economici Newton, 1997, bem como da edição integral disponível no site: <http://www.liberliber.it/biblioteca/l/leopardi/>. Os fragmentos utilizados na tese foram extraídos da edição eletrônica.

No capítulo III, considero o *Zibaldone* traduzido para o espanhol, francês, inglês e português, investigando os possíveis critérios de seleção do material, os procedimentos que guiaram a elaboração dessas traduções e a obediência ou rejeição às normas hegemônicas, a inserção das traduções no sistema literário receptor e seu eventual impacto nos círculos críticos e nos leitores e escritores.

Na segunda parte, discuto as contribuições do *Zibaldone* para a Teoria Literária, analisando, no capítulo I, o seu Sistema de Belas-Artes, no capítulo II a Teoria dos Gêneros Literários, e, finalmente, no capítulo III, a Teoria da Tradução.

Para demonstrar a originalidade das reflexões de Leopardi, procurei selecionar, agrupar, sistematizar e traduzir no Anexo os diversos fragmentos de Leopardi sobre o que ele chama de Sistema de Belas-Artes, assim como sobre a Teoria dos Gêneros e a Teoria da Tradução, para mostrar que, embora a teorização de Leopardi esteja colocada de maneira fragmentada, ela possui uma sistematicidade, que me permite tematizar as reflexões de Leopardi ao longo do *Zibaldone*. O Anexo é uma amostra de minha antologia pessoal do *Zibaldone*.

A bibliografia contém uma ampla pesquisa nos campos da Teoria Literária e Teoria da Tradução aos ensaios críticos sobre Leopardi, que pode contribuir para futuros estudiosos do autor e do tema.

## Hipóteses

As hipóteses principais da tese são as seguintes: 1. a complexidade do *Zibaldone* tem dificultado o seu estudo e tem impedido que as contribuições originais de Leopardi no campo estético-literário sejam devidamente reconhecidas e disseminadas; 2. as traduções existentes, em forma de antologia, não destacam as principais reflexões estético-literárias de Leopardi, concentrando-se nos aspectos salientes das suas outras obras e que já foram objeto de estudo por parte de grandes críticos italianos e internacionais e 3. o ensaio, gênero em que se enquadra fundamentalmente o *Zibaldone*, não tem recebido a devida atenção nem da crítica e da teoria literárias nem da recente disciplina dos Estudos da Tradução. Isso certamente explica por que

o *Zibaldone* ainda é uma espécie de *terra incognita* na obra de Leopardi e que suas traduções tampouco tenham despertado o interesse dos estudiosos. Cabe, ainda, salientar que esta tese sugere que um melhor conhecimento do *Zibaldone* poderia alterar a idéia que temos sobre o desenvolvimento da teoria e da crítica literárias no século XIX europeu. Atualmente considera-se que as grandes contribuições nesse campo vieram da Alemanha, da França e da Inglaterra, mas uma exploração mais atenta do *Zibaldone* poderia mudar radicalmente este estado de coisas, colocando a Itália na vanguarda do pensamento que produziu a Modernidade. De fato, através do *Zibaldone*, Leopardi aparece como um gigante teórico e crítico à altura de seus antecessores Giordano Bruno e <sup>giambattista</sup> Vico e anunciando seus sucessores Croce e Gramsci.

### O autor do *Zibaldone*

Leopardi foi um escritor de precocidade prodigiosa. Não obstante ter vivido apenas 39 anos, produziu uma obra que segundo Otto Maria Carpeaux “é a mais perfeita de uma literatura tão grande como a italiana”<sup>13</sup>. Desde os 10 anos de idade compôs, em italiano e latim, o que chamou de *libretti puerili*. A seguir passa a viver na vasta e rica biblioteca paterna<sup>14</sup> e, em breve tempo, domina o grego, o hebraico, o inglês, o francês e o espanhol. Assim, mantém contato com um mundo 2.000 anos mais velho que o seu sem sair da pequena cidade onde nasceu. Depois dos *puerili* começa a compor obras de caráter filológico e ensaios, até evoluir para as traduções de Mosco, Homero, Hesíodo, Virgílio e se descobrir poeta e prosador<sup>15</sup>.

Pode-se sintetizar em três fases marcantes a vida do autor: o “estudo desvairado e desesperadíssimo”, “a conversão do erudito ao belo” e “a passagem do belo ao verdadeiro”.

<sup>13</sup> Carpeaux, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. Vol. 4. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, pp. 1881.

<sup>14</sup> Segundo a biógrafa Iris Origo, a biblioteca do Conde Monaldo Leopardi, que era um bibliômano, foi aberta oficialmente ao filho Giacomo quando este completou 14 anos. Essa biblioteca era formada por “grammatiche e dizionari e glosse e commenti e storie e orazione e dissertazioni, sparso e infinito materiale di erudizioni greca, ebraica, latina, sacra e profana, civiltà e barbarie. Secoli aurei e ferrei, cose originali e imitazioni, sommi e mediocri, tutto commisto” (1974: 68), livros que o Conde Monaldo comprou, ganhou, herdou ou “saqueou” de pessoas, amigos e parentes. Vale lembrar que essa biblioteca foi, por muito tempo, o único contato que Leopardi teve com o mundo exterior.

<sup>15</sup> A trajetória de Leopardi pode ser comparada à de Jorge Luis Borges, que também foi escritor precoce, e iniciou a sua carreira fazendo traduções, depois foi poeta e prosador. Além disso, ambos criticaram os contemporâneos, a vanguarda, os franceses. Vale observar, contudo, que são os franceses que têm as melhores edições traduzidas desses dois escritores.

É o próprio Leopardi que descreve essas duas fases em dois fragmentos, um de 01 de julho de 1820, quando ele diz:

nella mia carriera poetica il mio spirito ha percorso lo stesso stadio che lo spirito umano in generale. Da principio il mio forte era la fantasia, e i miei versi erano pieni d'immagini, e delle mie letture poetiche io cercava sempre di profittare riguardo alla immaginazione. [...] La mutazione totale in me, e il passaggio dallo stato antico al moderno, seguì si può dire dentro un anno, cioè nel 1819, dove privato dell'uso della vista, e della continua distrazione della lettura, cominciai a sentire la mia infelicità in un modo assai più tenebroso, cominciai ad abbandonar la speranza, a riflettere profondamente sopra le cose [...], a divenir filosofo di professione (di poeta ch'io era) [...]. Allora l'immaginazione in me fu sommamente infiacchita, e quantunque la facoltà dell'invenzione allora appunto crescesse in me grandemente, anzi quasi cominciasse, verteva però principalmente, o sopra affari di prosa, o sopra poesie sentimentali.

Nesse fragmento, Leopardi descreve a sua passagem do estado antigo ao moderno, pois, de versos cheios de imaginação, como faziam os antigos, passara a versos cheios de sentimento, como os modernos, ou ainda, de poeta passou a ser filósofo e a escrever prosa.

Os pares dicotômicos antigo/moderno, imaginação/sentimento e poeta/filósofo são exaustivamente discutidos no *Zibaldone*.

Já no segundo fragmento, de 19 de setembro de 1821, Leopardi afirma:

le circostanze mi avevan dato allo studio delle lingue, e della filologia antica. Ciò formava tutto il mio gusto: io disprezzava quindi la poesia. Certo non mancava d'immaginazione, ma non credetti d'esser poeta, se non dopo letti parecchi poeti greci. (Il mio passaggio però dall'erudizione al bello non fu subitaneo, ma gradato, cioè cominciando a notar negli antichi e negli studi miei qualche cosa più di prima ec. Così il passaggio dalla poesia alla prosa, dalle lettere alla filosofia. Sempre assuefazione.) [...] Secondo i soliti pregiudizi, io credeva di esser nato per le lettere, l'immaginazione, il sentimento, e che mi fosse al tutto impossibile l'applicarmi alla facoltà tutta contraria a queste, cioè alla ragione, alla filosofia, alla matematica delle astrazioni, e il riuscirvi. Io non mancava della capacità di riflettere, di attendere, di paragonare, di ragionare, di combinare, della profondità ec. ma non credetti di esser filosofo se non dopo lette alcune opere di Mad. di Staël.

Assim, Leopardi se descreve por etapas: a primeira, a do filósofo, segue a do poeta e depois do prosador ou filósofo. Para Leopardi, essa situação não é inata, mas produto “dalle

letture, e dagli studi, e dalle circostanze diverse”. Pode-se dizer que todas as fases de Leopardi estão intrinsicamente relacionadas com o mundo da sua escrita.

Embora seja mais conhecido como poeta, Leopardi também dedicou-se à prosa ficcional e ao ensaio, escrevendo as *Operette Morali*; os *Pensieri*<sup>16</sup>; o “Diario del primo amore” e os ensaios *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*; *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl’italiani*; *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* e os *Ricordi d’infanzia e di adolescenza*, além de numerosa correspondência.

No campo da literatura mundial, Leopardi parece ser uma das vozes que marcou profundamente a literatura dos séculos XIX e XX. É considerado um dos melhores escritores da literatura italiana, um dos grandes gênios do Ocidente, influenciando toda uma geração de escritores italianos e estrangeiros como Pirandello, Svevo, Musil, Unamuno, Kafka, pois Leopardi antecipa características que serão recorrentes em alguns desses escritores. Uma delas está relacionada ao desalento de viver, à incompetência diante da vida e, acima de tudo, à sensação de estranhamento em relação a ela. Tudo isso mistura-se a uma sensibilidade pessimista, que será típica do início do século XX.

Leopardi também influenciou filósofos como Schopenhauer, que diz:

but no one has treated this subject [the idea that the universe is governed by blind will] so thoroughly and exhaustively as Leopardi in our own day. He is entirely imbued and penetrated with it; everywhere his theme is the mockery and wretchedness of this existence. He presents it on every page of his works, yet in such a multiplicity of forms and applications, with such a wealth of imagery, that he never wearies us, but, on the contrary, has a diverting and stimulating effect (1974: 588).

Devido à sua grandeza, Leopardi é um dos poucos escritores que não é classificado nem na “scuola liberale” nem na “democratica”, permanece à parte, pois o escritor italiano fecha esse duplo movimento com a sua “profonda malinconia” e é um dos mais significativos representantes

---

<sup>16</sup> Os 111 *Pensieri*, publicados em 1845, foram retirados das anotações esparsas do *Zibaldone* e representam um conjunto de reflexões e máximas morais, que podem ser comparadas às de La Rochefoucauld, La Bruyère, Vauvenargues, entre outros.

da literatura mundial, pois sela o fim da “vecchia letteratura” e anuncia “la nuova letteratura” (De Sanctis 1986: 811-2). Dante é o expoente máximo da “vecchia letteratura” e o instaurador do mundo “teológico-metafísico”. Leopardi é o representante central da “nuova letteratura”, dissolvendo esse espírito que permaneceu por mais de quatro séculos na literatura italiana. Por isso, De Sanctis afirma:

ristauratore appo noi della grande poesia è Giacomo Leopardi, la cui lirica nel suo insieme costituisce una rappresentazione compiuta dell’universo guardato dalla stessa altezza di Dante. Con questa differenza però: che Dante, dommatico e dottrinale, avea le debite fondamenta a costruire una “epopea”; dove il Leopardi in tanta rovina di principii, con tanto scetticismo nella mente e con tanta fede nel cuore, non potea e non diceva darci che una “lirica”, espressione dell’interna discordia, lamento della morte del mondo poetico, anzi della stessa poesia (1986: 894).

Além disso, para o historiador e crítico italiano, Leopardi é o primeiro poeta da Itália depois de Dante, pois é “una di quelli voci eterne che segnano a grande intervalli la storia del mondo” (1986: 1310).

De Sanctis foi um dos poucos a perceber e a divulgar a grandeza de Leopardi ainda no século XIX, pois Leopardi não foi reconhecido e assimilado pelo seu tempo. Borges, certa vez, escreveu que o tempo não foi generoso com certos escritores, porque os fez nascer numa época imprópria. O escritor argentino se referia especificamente a Henry James, mas pode-se dizer que algo similar aconteceu com Leopardi, pois o maior escritor do século XIX italiano pertenceu antecipadamente ao século XX, ou parafraseando Roberto Schwarz (1999: 220), Leopardi foi “um mestre na periferia da Europa”, pois entre os séculos XVII e XIX, a Itália foi relegada a uma condição periférica, depois de ter sido, no Renascimento, a vanguarda. Apesar disso, Sainte-Beuve, em *Portrait de Leopardi*, afirma ser Leopardi “un homme d’une pensée supérieure et d’une sensibilité exquise” (1994: 40), classificando Leopardi como o último dos antigos:

notre âge a compté d’autres poètes et peintres du désespoir : Byron, Shelley, Oberman. Ces trois noms suffiraient pour parcourir une triple variété frappante d’incrédulité, de scepticisme et de spinozisme. [...] Mais Leopardi garde en lui, nous le répétons, ce trait distinctif qu’il était né pour être positivement

un Ancien, un homme de la Grèce héroïque ou de la Rome libre, et cela sans déclamation aucune et par la force même de sa nature (p. 48).

Diferentemente de De Sanctis, que considera Leopardi inaugurador de “una nuova letteratura” na Itália, Sainte-Beuve vê Leopardi como o último de uma longa tradição literária ocidental, tradição que começa com os gregos. Primeiro ou último, tanto para De Sanctis quanto para Sainte-Beuve, Leopardi é um marco para a literatura ocidental e foi um dos autores que contribuíram para enriquecer a “era de superlativos”<sup>17</sup> europeus, assim como o seu *Zibaldone di Pensieri* pode ser considerado um texto singular na história da produção literária italiana e mesmo mundial.

Mesmo mal explorado, o *Zibaldone* é uma referência recorrente entre críticos como Wellek e Carpeaux. Afinal, para Haroldo de Campos, “a maior parte das reflexões teóricas de Leopardi deve ser respigada no *Zibaldone*. [...] Nesse mar de sargaços do pensamento leopardiano [...] muitas reflexões emergem ao primeiro contato e desde logo nos tocam por sua atualidade”<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> No campo político e social, essa afirmação é válida até a década de 1840. Depois, segundo Hobsbawm, deixa-se o mundo dos superlativos para se entrar no mundo das afirmações modestas (*A era das revoluções – Europa 1789-1848*, 2001: 321-3). O mesmo parece acontecer na história da literatura e da crítica. Wellek diz que “por volta de 1830, registrou-se uma profunda paralisação na história da literatura e da crítica. Passara uma grande geração: na Alemanha, tinham morrido, a curto intervalo, Friederich Schlegel (1829), Hegel (1831) e Goethe (1832); na Inglaterra, Hazlitt (1830), Coleridge (1834) e Lamb (1834); na Itália, Foscolo (1827) e Leopardi (1837). Os que sobreviveram silenciaram, pelo menos os críticos” (1967b: 296).

<sup>18</sup> Ver Campos, Haroldo. “Leopardi, teórico da vanguarda” in *A arte no horizonte do provável*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 187.



## Iª PARTE

### O *Zibaldone* velado e desvelado

*Para conocer a Leopardi no basta con leer su poesía, hay que penetrar en ese vasto laberinto [...], en el que el poeta sació, por largos años y en clausura, su hambre de vida.*

Annunziata Rossi

Pensar em Leopardi significa associar seu nome ao poeta dos *Canti*. Isso é decorrente do modo como ele vem sendo difundido ao longo dos anos no panorama literário italiano e no exterior, conforme veremos neste capítulo.

Um elemento que contribui para reforçar essa visão é o de que seus poemas são constantemente traduzidos e retraduzidos. Basta pensarmos nas inúmeras traduções dedicadas a um de seus mais famosos poemas “L’Infinito”. No português brasileiro, por exemplo, “L’Infinito” já foi traduzido dentre outros por Mario Faustino, Vinicius de Moraes, Haroldo de Campos e Ivo Barroso.

Como e por que isso se dá, já que Leopardi é também prosador e ensaísta? Para responder mais precisamente, examinaremos a maneira como o *Zibaldone* vem sendo tratado nas histórias literárias, nos ensaios críticos italianos e estrangeiros, assim como nas antologias traduzidas.

Podemos antecipar que parece haver uma dificuldade da tradição literária em assimilar o *Zibaldone* como local privilegiado para as mais diversas reflexões.

## Capítulo I

### O *Zibaldone* na história literária

Esse capítulo tem como objetivo verificar como o *Zibaldone di Pensieri* é abordado por algumas histórias literárias italianas e estrangeiras, bem como por enciclopédias e dicionários. O que se pode inicialmente verificar é que tanto nas histórias literárias italianas quanto nas estrangeiras, Leopardi é presença obrigatória. Contudo, a apreciação sobre o *Zibaldone* é tardia e não é uniforme.

Francesco De Sanctis foi um dos primeiros a reconhecer a grandeza de Leopardi<sup>1</sup>. De Sanctis diz “anche nell’età più giovane si vede una libertà di giudizio, un acume di riflessione ed una indipendenza di carattere, che ti fanno intravedere una individualità distinta e precoce”<sup>2</sup>.

No capítulo intitulado “La nuova letteratura” da *Storia della letteratura italiana*, de 1870, De Sanctis afirma que “l’uomo che rappresenta lo stato di transizione tra la vecchia e la nuova letteratura è Metastasio (1698-1782)” (1996: 719). Se Metastasio é o último poeta da velha literatura e o iniciador da nova literatura, Leopardi “segna il termine di questo periodo” (1996: 811), pois o seu ceticismo

annunzia la dissoluzione di questo mondo teologico-metafisico, e inaugura il regno dell’arido vero del reale. I suoi *Canti* sono le più profonde e occulte voci di quella transizione laboriosa che si chiamava secolo decimonono. Ciò che ha importanza, è l’esplorazione del proprio petto, il mondo interno, virtù, libertà, amore, tutti gl’ideali della religione, della scienza e della poesia, ombre e illusioni innanzi alla sua

---

<sup>1</sup> Cabe a Francesco De Sanctis, segundo a *Enciclopedia Italiana di scienze, lettere ed arti*, “la vera comprensione di Leopardi” (1950: 919).

<sup>2</sup> Ver Sanctis, Francesco de. “La personalità di Leopardi” in *Giacomo Leopardi*. Roma: Editori Riuniti, 1983, p. 187.

ragione e che pur gli scaldano il cuore, e non vogliono morire. Il mistero distrugge il suo mondo intellettuale, lascia inviolato il suo mondo morale. Questa vita tenace di un mundo interno, malgrado la caduta di ogni mundo teológico e metafísico, è l'originalità di Leopardi, e dà al suo scetticismo una impronta religiosa. Anzi è lo scetticismo di un quarto d'ora quello in cui vibra un così energético sentimento del mundo morale. Ciascuno sente li dentro una nuova formação (1966: 812).

Para De Sanctis, depois de Leopardi, a literatura se transforma, pois

rigetta le classi, le distinzioni, i privilegi [...] Il contenuto non si spicca dalla forma. Non ci è che una cosa, il vivente. Dal seno dell'idealismo compare il realismo nella scienza, nell'arte, nella storia. È un'ultima eliminação di elementi fantastici, mistici, metafísicos, rettorici. La nuova letteratura, rifatta la coscienza, acquistata una vita interiore, emancipata da involucri classici e romantici, eco della vita contemporanea universale e nazionale, come filosofia, come storia, come arte, come critica, intenta a realizzare sempre più il suo contenuto, si chiama oggi ed è la letteratura moderna (1996: 213).

Leopardi foi o marco da transição para a literatura moderna<sup>3</sup> e se De Sanctis se refere essencialmente ao poeta dos *Canti* e implicitamente ao prosador das *Operette morali*, talvez se ele tivesse conhecido na sua totalidade o *Zibaldone*<sup>4</sup>, as suas ponderações teriam sido melhor consolidadas, porque estaria aliando o poeta e o prosador ao teórico e crítico que refletiu sobre a sua prática e antecipou, em muitos campos, algumas características da modernidade.

Convém observar que o termo *modernidade* é bastante amplo e complexo. Mas ao afirmar que Leopardi antecipa características da modernidade, reporto-me, em parte, à Benjamim que, na sua leitura de Baudelaire em *A modernidade e os modernos*, discute dois elementos que considera vinculados ao tema da modernidade: o herói e a antigüidade (1975: 17-28). No caso de Leopardi, podemos dizer que ele discute melhor a questão da antigüidade. Com relação

---

<sup>3</sup> Podemos dizer que essa literatura moderna está ligada a uma modernidade alternativa, voltada para a Grécia.

<sup>4</sup> Apesar de a primeira edição do *Zibaldone* ter sido publicada no final do século XIX, Francesco De Sanctis teve contato com alguns pensamentos do *Zibaldone* publicados em 1878, por Viani no *Appendice all'epistolario*, de uma cópia inexacta de De Sinner, já conhecidos porque publicados por Emilio Teza na *Rivista italiana di scienze, lettere ed arti colle effemeridi della Pubblica Istruzione*, de 29 junho de 1863 e mais tarde por Giuseppe Chiarini na edição das *Operette morali*, publicada em 1870 em Livorno por Francesco Vigo.

ao herói, digamos que Leopardi aparentemente não se preocupou com a questão, talvez porque, nesse caso especificamente, ele tenha sido um romântico, sublinhando a renúncia e a dedicação.

De acordo com Luporini, não podemos culpar De Sanctis por algumas interpretações que podem ter sido “parciais”, “poiché gli [De Sanctis] rimase precluso lo *Zibaldone*, ossia la storia interna del pensiero del Leopardi” (Luporini 1996: 86).

A *Storia della letteratura italiana* de Vittorio Rossi, de 1915, reserva um capítulo a Leopardi, que foi “grande poeta, prima ancora che prosatore eccellente” (p. 299). Mesmo dedicando mais espaço à análise dos poemas de Leopardi, essa obra não parece desvincular o poeta do prosador nem do escritor do “poderoso” *Zibaldone*, que “non è dunque un’opera d’arte, bensí una guida sicura per chi voglia indagare di quali succhi siasi nutrita e qual sia stato il progressivo lavoro di quell’altissima mente” (p. 307). Essa é uma das poucas histórias literárias a falar sobre o *Zibaldone*, pouco tempo depois de sua primeira publicação.

Francesco Flora, na sua *Storia della Letteratura Italiana* (1947) dedicará dois capítulos a Leopardi. O primeiro tratará da vida e obra em geral. Começa falando do “bambino di curiosità violenta”, passa pelos primeiros escritos em prosa, pelas influências gregas, latinas e italianas e chega ao *Zibaldone*, denominado “diário intelectual”<sup>5</sup> e culmina na afirmação “... la storia vera del Leopardi é sopra tutto nei *Canti* e nelle *Operette*” (p. 147). Mais tarde, porém, lembrará que

(..) prima di ricercare nell’intimo la storia di un’anima che si rivela principalmente nella poesia leopardiana dei *Canti*, nelle fantasie e nei pensieri delle *Operette morali* e qua e là in altre poetiche aperture, converrà accennare agli scritti giovanili del poeta e al diario dello *Zibaldone* (p. 152).

Nesse capítulo ainda, Flora dedica uma pequena parte ao *Zibaldone*. O capítulo VIII do mesmo volume será inteiramente destinado à poesia de Leopardi. No tocante ao *Zibaldone*,

---

<sup>5</sup> Muitos historiadores e críticos, como Flora, preferem classificar o *Zibaldone* como diário por esse ter, aparentemente, um caráter privado. Contudo, podemos dizer que muito mais do que narrar a vida do autor, como muitos diários, no *Zibaldone*, as anotações de Leopardi vão além, a ponto de formar um amplo, complexo e variado sistema temático.

Flora faz uma descrição do que ali é tratado e as possíveis influências recebidas por Leopardi, concluindo que

l'importanza capitale dello *Zibaldone* per i posteri non è dunque in questo o quel pensiero, in questo o quell'abbozzo di poesia, poiché il più alto pensiero di Leopardi, come la sua più alta poesia, son nelle *Operette* e nei *Canti*, nelle opere che egli trascelse e approvò; ma nell'essere il diario segreto di un uomo di genio, l'officina che di tanti altri poeti non conosciamo, un documento umano senza pari e veramente libro unico in una letteratura (p. 171).

Antes, porém, de chegar a essa conclusão, há passagens em que Flora alude à “dificuldade” de “sgombrare il grezzo e ciclopico documento donde si librò purificato il maggior Leopardi” (p. 158). Comparando implicitamente o *Zibaldone* com alguns escritos de Jorge Luis Borges, observa

la ricchezza degli interessi spirituali leopardiani è qui [nello *Zibaldone*] moltiplicata come nel gioco di specchi contrapposti che creano l'immagine di gallerie interminabile: colpisce la varietà e quasi la fuga di argomenti, abbozzi, spogli di libri, riassunti. Ciò che veramente è leopardiano, segno originale nella storia delle lettere nostre, è passato dallo *Zibaldone* nelle più mature opere che il Leopardi pubblicò: e quasi tutto il resto non è che la preparazione culturale di quel nucleo inventivo: è la trascrizione di una operosa lettura: è, insomma, la fatica scolastica di un uomo di genio che ripete per appropriarsela la dottrina corrente del suo tempo (p. 158).

A hipótese de Flora é que o que está no *Zibaldone* aparece de maneira concisa e lapidada no verso e na prosa leopardiana:

ciò che nel Leopardi può ridursi a concetto è già fissato in poche clausole in verso e in prosa fin dai suoi primi scritti, ed è immobilmente eguale, privo d'ogni possibilità di svolgimento, pur se talora si tramuta nel suo contrario. [...] Ebbene tutti i motivi qui evocati, là dove hanno una meditata originalità, son trasfusi nelle *Operette*, nei *Canti*, nei vari scritti che il Leopardi stampò o destinò alla stampa. Il resto è materia che può alimentare più la curiosità che la mente (pp. 162-5).

Ao falar do *Zibaldone*, Flora não somente trata dos principais assuntos ali encontrados, como as meditações filosóficas, que segundo o historiador italiano foram estimuladas pela leitura de uns poucos filósofos franceses “dei quali alcuni egli conobbe soltanto in pagine scelte, e tuttavia ne divinava il pensiero per virtù di penetrazione e per la sua capacità di dedurre” (p.

159), mas também os menos discutidos, como a psicologia das mulheres: “[...] spargerà varie notazioni sulla psicologia delle donne: sulla loro delicatezza, incapacità di serbare i segreti, crudeltà, malizia, e come preferiscono i malvagi ai buoni” (p. 164).

Na *Storia della letteratura italiana* (1947) de Plinio Carli e Augusto Sainati, o *Zibaldone* é visto como o espaço privilegiado para o desenvolvimento do pensamento leopardiano. O *Zibaldone* é uma “preziosa guida per un’adeguata e sicura intelligenza del pensiero e dell’anima leopardiana; e molte pagine di esso, [...] hanno anchie un notevole valore artistico” (p. 120).

Essa uma das poucas histórias literárias a sublinhar o valor artístico do *Zibaldone*. Embora tenha sido escrita em 1947, percebe-se que àquela época no contexto literário italiano, a grandeza do *Zibaldone* começava a ser reconhecida, especialmente no campo filológico e filosófico.

Mario Sansone, em sua *Storia della letteratura italiana* (1960) destina um capítulo a Leopardi. Segundo ele “gli anni dal 1818 al 1825 furono dedicati dal poeta ad elaborare il suo sistema di pensieri: e, intanto, nel grande urto con la realtà (viaggio a Roma) e nella impossibilità di intenderla ed accoglierla, si sviluppa la forza meditativa e la lirica malinconica di Leopardi” (pp. 433-4).

Para Sansone, o *Zibaldone* não é uma obra literária, mas “un insieme copiosissimo di appunti [...] nello *Zibaldone* si trovano, senza ordine alcuno, appunti di letteratura e di estetica, pensieri morali, impressioni, annotazioni filologiche, critiche storiche” (p. 437), colocando-o ao lado das *Operette morali* e dos *Pensieri*. Por isso, as meditações de Leopardi, para esse historiador literário, se encontram principalmente nas *Operette morali* e, só em menor grau, no *Zibaldone* e nos *Pensieri*.

Mesmo afirmando que as *Operette morali* e o *Zibaldone* são as fontes principais para se entender o pensamento leopardiano, o destaque fica para as *Operette morali*, que “è l’opera artistica più cospicua del recanatese prima dei *Canti*” (p. 440). É nas *Operette morali* que o pensamento leopardiano se apresenta “nella sua maggiore concretezza ed organicità” (p. 437).

Em sua *Storia della letteratura italiana: dall'Ottocento al Novecento* (1995), a primeira referência de Giulio Ferroni ao *Zibaldone* é quando divisa “la grande stagione poetica” na vida de Leopardi, isto é, os anos entre 1819 e 1823, período em que nosso autor está imerso numa intensa meditação filosófica, testemunhada, segundo o historiador, pelos escritos do *Zibaldone*. É também a fase do florescimento da poesia leopardiana. Segundo Ferroni, é no *Zibaldone* que

la riflessione di Leopardi si svolge nel modo più libero, seguendo le occasioni e le letture più diverse e insieme l'esigenza di interrogarsi sempre più a fondo sia sul senso dell'esperienza letteraria, sia sul rapporto dell'uomo con la natura e sul significato dell'esistenza individuale e sociale (1995: 200-1).

Giulio Ferroni discute os aspectos mais filosóficos do *Zibaldone*, como “il senso del vivere”; “l'estraneità all'idealismo”; “una filosofia negativa”; “il pessimismo storico”; “le illusioni e dolore”; “la teoria del piacere”, mesmo se

la critica ha spesso discusso sulla legittimità di attribuire al pensiero di Leopardi il valore di una vera e propria filosofia; ma, dal punto di vista del pensiero contemporaneo, una simile discussione non ha motivo di essere, perché è facile riconoscere oggi che il grande spessore filosofico di tutta l'opera leopardiana si lega proprio al suo carattere non sistematico, al suo procedere problematico. Quella di Leopardi è una filosofia che sa impostare prospettive essenziali sulla condizione umana proprio perché rifiuta i tradizionali schemi istituzionali della filosofia, perché prende corpo all'interno della sua più integrale esperienza, perché spesso si intreccia intimamente con la sua poesia (p. 201).

Para Ferroni tanto a filosofia quanto a poesia de Leopardi serão “modos convergentes” para se compreender a situação do homem no mundo, pois o desenvolvimento da filosofia leopardiana coincide com o desenvolvimento de sua obra.

A filosofia de Leopardi, para o historiador literário, pode ter analogia com alguns aspectos do pensamento iluminista, não concordante com os idealistas alemães, apresentando um modo novo de proceder, que se dá pelas reflexões sobre o pessimismo, o nada, o tédio, antecipando “le forme più critiche e negative del pensiero contemporaneo” (p. 201), com uma orientação de tipo materialista e pessimista.

Essa posição de Ferroni parece se ajustar à parte da crítica italiana e estrangeira, que acabou dando maior atenção às contribuições filosóficas de Leopardi em detrimento das literárias e lingüísticas. Apesar das considerações sobre o *Zibaldone*, essa história literária privilegiará o estudo dos *Canti* e das *Operette morali*.

Após abordar aspectos biográficos do escritor de Recanati e sua paixão pelas letras, De Rienzo, autor da *Breve Storia della Letteratura Italiana* (1997), afirma que

(...) insieme all'epistolario diverrà allora documento dell'anima di Leopardi lo *Zibaldone*: una sorta di diario on cui sono annotati letture e osservazioni, sono trascritti meditazioni e avvenimenti. C'è in queste pagine la passione di Leopardi per l'erudizione, per la storia, per la filologia. Ma c'è anche un diario del cuore, che registra pensieri ed emozioni, abbozzi di poetica e di poesie. Si leggono qui riflessioni sull'infinito e sulle illusioni, sulle ricordanze (1997: 163).

Em *I testi della letteratura italiana: l'Ottocento* (1998), Vincenzo di Caprio e Stefano Giovanardi analisam a “função do *Zibaldone*”, que será denominado o “livro paralelo” do escritor de Recanati, destacando que

fino a tutto il 1828 la creatività di Leopardi sembra procedere per brevi e intensissime accensioni intervallate da periodi di silenzio. Fra il 1819 e il 1820 scrive quasi tutti gli idilli, nel 1822 gran parte delle canzoni, nel 1824 quasi tutte le operette morali, mentre il 1821 e il 1823 sono gli anni dedicati soprattutto alla stesura delle pagine dello *Zibaldone* (1.853 nel 1821, 1.344 nel 1823), quella sorta di “livro parallelo” sul quale Leopardi registrava quotidianamente il frutto delle sue riflessioni e dei suoi studi, nonché idee e figure, allo stato di abbozzo, della sua immaginazione poetica. [...] Si tratta insomma di un libro “parallelo”, che segue (Leopardi) passo a passo, come repertorio tematico e linguistico, la stesura delle opere vere e proprie e che risulta perciò di fondamentale importanza per comprendere i tempi e i modi della loro elaborazione (1998: 511-8).

A expressão “livro paralelo” não parece ser depreciativa. Ao contrário, pois

[...] lo *Zibaldone* non è un semplice brogliaccio di osservazioni occasionali, ma un libro che rappresenta un aspetto fondamentale e insostituibile di un incessante movimento di pensiero che poteva di volta in volta esprimersi nella forma sbrigativa dell'appunto “a penna corrente” o in quella elaborata e compiuta delle poesie e delle prose. Si potrebbe anzi affermare che con lo *Zibaldone* Leopardi abbia costruito l'immenso repertorio meditativo [...] dal quale avrebbe poi continuato a estrarre una serie di concentratissime “cellule” tematiche per sottoporle a un processo di formalizzazione letteraria (1998: 512).



Os autores examinam algumas “células temáticas” do *Zibaldone*, como “l’idea di classicità”, “le illusioni antiche e moderne”, “il pessimismo storico e cosmico”, “la teoria del piacere”, “la noia”, “la funzione poetica del nulla”, “l’idea di infinito”, temas que sempre são relacionados com os *Canti* e as *Operette morali*.

O *Zibaldone* é ainda visto como “il sottotesto dei *Canti*”, porque, para os autores, nessa obra há inúmeras reflexões sobre a natureza da poesia e sobre as características técnicas da linguagem poética de Leopardi.

Diferentemente das demais histórias literárias, nessa há uma seleção e discussão de alguns trechos do *Zibaldone* que os autores consideram mais significativos para se compreender a poética de Leopardi.

Após essa etapa, os historiadores analisam rapidamente o *Epistolário*, para então examinar minuciosamente os *Canti* e por último as *Operette morali*. Seja no estudo dos *Canti* seja no das *Operette* sempre se estabelecerá uma ligação com o *Zibaldone*.

Em *La letteratura italiana dalle origini al Novecento. L’Ottocento* (1992), organizada por Cesare Segre e Clelia Martignoni, o *Zibaldone* é denominado “un diario d’eccezione [...] destinato a raccogliere riflessioni e appunti di vario genere” (p. 554). Na parte intitulada “L’elaborazione del pensiero leopardiano”, os organizadores do volume resumem, em um parágrafo, os assuntos que percorrem as *Operette morali* e no outro, os aspectos “filosóficos” do *Zibaldone*, enfatizando o ângulo negativista do pensamento leopardiano, o afastamento de Leopardi da ortodoxia cristã, a aproximação aos iluministas (Diderot, Montesquieu, Condillac e outros), e, conseqüentemente, a defesa do ateísmo e do agnosticismo.

No exame geral da vida e obra, essa é a única menção reservada exclusivamente ao *Zibaldone* e que será retomada quando essa obra é tratada isoladamente, com o acréscimo de que esse pessimismo é fruto da crise existencial de 1819, período em que se inauguram as reflexões filosóficas de Leopardi, até então filólogo. É também o ano da mudança total do escritor, quando passa do estado antigo ao moderno, isto é, do estudo e admiração pelos gregos

e latinos à descoberta dos escritores italianos. Os versos de Leopardi, que eram cheios de fantasia e imagens à maneira dos antigos, transformam-se em versos cheios de sentimento, agora aproximando-se dos modernos, conforme atesta o fragmento de 01 de julho de 1820:

nella carriera poetica il mio spirito ha percorso lo stesso stadio che lo spirito umano in generale. Da principio il mio forte era la fantasia, e i miei versi erano pieni d'immagini, e delle mie letture poetiche io cercava sempre di profittare riguardo alla immaginazione. Io era bensì sensibilissimo anche agli affetti, ma esprimerli in poesia non sapeva. [...]. La mutazione totale in me, e il passaggio dallo stato antico al moderno, seguì si può dire dentro un anno, cioè nel 1819. dove privato dell'uso della vista, e della continua distrazione della lettura, cominciai a sentire la mia infelicità in un modo assai più tenebroso, cominciai ad abbandonar la speranza, a riflettere profondamente sopra le cose [...] a divenir filosofo di professione (di poeta ch'io era) [...]. Allora l'immaginazione in me fu sommamente infiacchita, e quantunque la facoltà dell'invenzione allora appunto crescesse in me grandemente, anzi quasi cominciasse, verteva però principalmente, o sopra affari di prosa, o sopra poesie sentimentali.

Contudo, ao analisarem aspectos da “poesia imaginativa e sentimental” de Leopardi, do “pessimismo histórico e cósmico”, do “significado e importância” das *Operette Morali*, são retomadas passagens do *Zibaldone* para justificar algumas escolhas do Leopardi poeta e prosador.

Quando estudado separadamente, o *Zibaldone* é visto como o lugar para o desenvolvimento do pensamento leopardiano, onde

cominciò ad annotare sistematicamente intuizioni poetiche, spunti di introspezione psicologica, riflessioni nate dalle più varie letture, brani di critica letteraria, accertamenti linguistici e filologici relativi sia all'italiano che alle lingue classiche e moderne, pensieri filosofici, insieme a più rare registrazioni di un diario spirituale, istantanee sulla propria angoscia esistenziale ecc. Si tratta di note talora brevissime, talaltra lunghe e diffuse, con scrupolo di esaustività (1992: 723).

A observação acima assinala a relevância desse texto para a compreensão da obra de Leopardi. Por outro lado, os escritos produzidos entre 1821 e 1823 são fundamentais “per la maturazione del pensiero e della poetica di Leopardi”, é na escrita dessa época que podemos encontrar o “núcleo vital” para todos os projetos de Leopardi. No entanto, “non c'è, nel sistema delle opere di Leopardi un testo, o anche solo un progetto, che non abbia qui (no *Zibaldone*) il suo nucleo vitale” (p. 723).

Mas quando afirmam “che lo *Zibaldone* ha quasi rivoluzionato la conoscenza e le modalità di lettura e commento di tutta l’opera di Leopardi, divenendo un passaggio obbligato per accedere alle opere maggiori” (p. 723), parecem depreciar o valor da obra, pois se o *Zibaldone* é apenas uma ponte ou o ponto de partida para a compreensão das “obras maiores”, e se os “textos maiores” são os *Canti* e as *Operette morali*, logo, o *Zibaldone* não pode ser, no entendimento dos organizadores, uma grande obra. Provavelmente, isso se deve ao fato de o *Zibaldone* ser um texto não acabado, cheio de anotações provisórias, com uma sintaxe despreocupada. E no entanto, o caráter não acabado de uma obra é riquíssimo para a crítica genética porque mostra *la labeur*, o processo de produção literária desse escritor. Outra é a prosa sofisticada das *Operette morali* e dos *Pensieri*, ambos derivados do *Zibaldone*, mas com uma forma acabada, cuidadosamente preparados para publicação.

Ao tratar do *Zibaldone*, essa história literária dá relevo, de maneira bastante concisa, a algumas meditações filosóficas de Leopardi sobre o prazer, o amor próprio e a nulidade das coisas.

Os autores reivindicam a grandeza da filosofia leopardiana, dado que o poeta Leopardi já foi consagrado, reiterando que se deve abolir alguns preconceitos existentes como o de que a filosofia pessimista de Leopardi seria consequência da sua doença e desgraça individual e de que não merece ser chamado de filósofo devido ao caráter não sistemático de seu pensamento.

Esses dois “preconceitos” parecem estar sendo vencidos segundo os organizadores, pois os estudos críticos mais recentes ressaltam que “il percorso del pensiero della ‘filosofia’ di Leopardi è tutt’uno con il percorso della sua “poesia” (p. 562).

Salvatore Guglielmo e Tomasina Scarduelli Silvestrini em *Guida alla lettura* (s/a) são dos poucos a acentuar que Leopardi não foi somente um poeta, mas também filósofo:

Leopardi non fu soltanto un poeta: c’è anche nella sua produzione una componente meditativa, “filosofica” e non solo nel senso che egli dedicò scritti a problemi “filosofici”, ma nel senso che la sua poesia nasce tramata da meditazioni, riflessioni, posizioni che in senso largo si possono definire filosofiche (s/a: 155)

Portanto, Leopardi não deve ser considerado apenas um escritor fundamental na história da poesia italiana, mas um escritor fundamental na história da cultura, já que as *Operette Morali* e o *Zibaldone* estão embebidas de filosofia, literatura, história.

Em *Il materiale e l'immaginario* (1993), de Ceserani & Federicis, Leopardi ocupa um lugar de relevo e sua obra é dissecada. O *Zibaldone* é considerado o principal texto para se conhecer o pensamento de Leopardi, no qual

vediamo registrato a volte giorno per giorno il processo in atto dei ragionamenti. Lo *Zibaldone* è inoltre un grande repertorio dei libri e degli autori di cui Leopardi veniva a conoscenza. Elenchi di letture furono compilati a parte da lui stesso, a più riprese. Non è possibile risalire a tutte le fonti leopardiane, e distinguere le letture svolte dai semplici progetti o dalle notizie di seconda mano (1993: 165).

Se nas histórias e coletâneas literárias italianas, Leopardi é presença obrigatória, o mesmo acontece nas histórias literárias estrangeiras. A escolha dessas histórias tentou privilegiar diferentes nacionalidades, o prestígio das editoras, o público visado, a época de publicação, e a importância delas no contexto italiano e internacional.

Em *Littérature italienne* (1924), Henri Hauvette destina um capítulo a Leopardi. As mais de vinte páginas sobre Leopardi se concentram no poeta e prosador. A não presença do *Zibaldone* talvez se dê pelo total desconhecimento da obra, que ganhou traduções parciais e fragmentadas a partir, fundamentalmente, da década de 1960.

Nessa história literária, a discussão sobre se Leopardi estaria inserido na tradição clássica, romântica ou em ambas é simplesmente resolvida com a afirmação “Leopardi échappe à toutes les délimitations d'école; il les domine de la hauteur de son génie” (1924: 437). Para Hauvette, Leopardi também é “l'une des plus vastes intelligences et l'une des âmes les plus ardentes que l'Italie ait produites depuis Dante et Pétrarque” (p. 438).

Além do poeta, há uma referência ao Leopardi filólogo, “ses essais, en particulier sur certains écrivains grecs de la décadence, conservent une réelle valeur et portent témoignage de l'extraordinaire maturité intellectuelle [...]” (p. 439).

Na *Historia de la literatura italiana* (1951) de Vossler, o *Zibaldone di Pensieri* nem sequer é mencionado. Leopardi é visto apenas como o poeta e o prosador das *Operette morali*, do *Epistolario* e dos *Pensieri*, três obras que mostram quão notável é a prosa leopardiana.

Isso talvez aconteça devido à ligação desse filólogo com os princípios idealistas postulados por Benedetto Croce<sup>6</sup>, que desconsidera quase completamente o *Zibaldone*, porque nessa obra, Leopardi antecipa muitas das idéias estéticas de Croce. Se em Croce “intuição”, “visão”, “contemplação”, “imaginação”, “fantasia”, “figuração”, “representação” são palavras recorrentes, em Leopardi elas também aparecem nos seus estudos estético-literários para caracterizar a arte.

Na realidade, Vossler alternou estudos sobre literatura românica centrados na análise das formas estilísticas dos grandes autores e sua relação com os modelos lingüísticos de seu tempo - como Leopardi, aliás.

Na *Historia universal de la literatura*, organizada por Santiago Prampolini, volume IX, Leopardi não é considerado nem teórico, nem chefe de escola, mas o mensageiro universal depois de Dante (p. 225), e é visto como o último poeta da literatura italiana clássica e o primeiro escritor da Itália moderna. Assim,

después del verso del Dante, solamente el de Leopardi recrea las palabras y los sonidos de la lengua italiana en otras tantas unidades intangibles, las cuales, más que imprimirse en la memoria, parece que retornan como si hubieran preexistido en un platónico mundo de modelos rítmicos y sonoros. Y si la síntesis de Dante cierra la Edad Media, el mensaje de Leopardi - no gemido o sollozo, sino desafío al tormento - anuncia la sensibilidad moderna del siglo XX (1941: 238).

Ao afirmar que Dante fecha a Idade Média e Leopardi anuncia a época moderna, essa história reitera a idéia defendida e desenvolvida por De Sanctis e também Sainte-Beuve.

De maneira geral, nessa história, são exploradas as facetas do poeta e prosador, observando-se que

---

<sup>6</sup> De certa maneira, Croce gostava de contestar concepções acerca de nomes consagrados da cultura, como Dante e Leopardi.

no se advierte ninguna diferencia al pasar de la poesía a la prosa de Leopardi. El mundo de las ideas es idéntico, igualmente refinado y elegante el estilo, múltiples los deleites y los estímulos para quien aprecia la belleza en su aspecto moral y desea conocer la nobleza que cabe en la lengua italiana (1941: 233).

Já os *Pensamentos* de Leopardi nada mais são que uma exígua seleção retirada do *Zibaldone*, no qual encontramos milhares de “pensamientos, apuntes, recuerdos, observaciones y notas” (p. 236), e onde se pode encontrar o melhor de Leopardi, isto é, o filólogo ou o “analista de las cualidades de las lenguas antiguas y modernas. Más de una vez la intuición le guió hacia descubrimientos decisivos, por ejemplo, el de la existencia y la importancia de un latín vulgar” (p. 236).

Os organizadores aconselham, contudo, que para o leitor comum são mais interessantes os pensamentos de caráter geral, as anotações autobiográficas.

Um importante fator apontado nessa história universal da literatura é que a obra de Leopardi (poesia e prosa) ainda espera uma valorização adequada, pois foi somente no pós-guerra que a revista romana *La Ronda*<sup>7</sup> recolocou Leopardi no debate estético italiano.

Convém lembrar que essa observação data dos anos 40. Desde então, os estudos leopardianos proliferaram. Uma busca na Internet<sup>8</sup> revela que os trabalhos críticos sobre Leopardi poeta e prosador são numerosos. Menos abundantes, contudo, são as reflexões que se fazem sobre o *Zibaldone*.

Na *Histoire des littératures* (vol II) da *Encyclopédie de la Pléiade* (1968), Leopardi é inserido na parte dedicada ao Romantismo, antes de Manzoni - geralmente acontece o

---

<sup>7</sup> Revista fundada em 1919 pelo poeta Vincenzo Cardarelli, considerada conservadora por adequar-se ao “conformismo classicista”, teve o mérito de ser uma das primeiras, senão a primeira, a destacar a importância não somente dos poemas de Leopardi, mas também da prosa do *Zibaldone* e das *Operette morali*. Cardarelli é conhecido como o defensor da “volta a Leopardi”. Segundo Carpeaux, o programa da *Ronda* era “o de opor um dique ao voceanismo e ao futurismo pela re-italianização da poesia italiana, com referência direta a Leopardi” (1966, vol. VII: 3347).

<sup>8</sup> Uma ampla e atualizada bibliografia de e sobre Leopardi está disponível nos seguintes sites:

<http://www.burioni.it/it/dbliste/01359-12.htm>, de 19.07.1999;

<http://www.lexias.it/htm/bibleo.htm>, de 27.04.2001; <http://www.liceorecanati.it/bibliografia/opereSULeopardi.htm>, de 04.05.2001; <http://liceorecanati.it/bibliografia/opereleopardi.htm>, de 04.05.2001; <http://www.mercurio.it/as/leopardi/bibliografia.htm>, de 04.05.2001; [http://www.striunfo.it/licco\\_leopardi/bibl-a-b.htm](http://www.striunfo.it/licco_leopardi/bibl-a-b.htm), de 30.05.2001;

<http://www.dns.siol.it/ospiti/especiale/lettere/li243.htm>, de 27.08.2001.

contrário, e é considerado como “une exception géniale : Giacomo Leopardi, l’un des sommets de la poésie universelle [...]” (1968: 872). Mais uma vez, é comparado a Dante: “[...] poète presque aussi sublime que Dante” (*idem*). A singularidade poética de Leopardi é assim caracterizada: “la forme de ces poèmes est simple et classique, la prosodie en est très diverse, mais on y note une prédilection pour le ton mineur. L’artisan du verbe, chez Leopardi était magistral” (1968: 873). As *Operette morali* são comparadas aos *Pensamentos* de Pascal, acentuando-se, contudo, a originalidade de Leopardi: “il arrive que l’on pense à un Pascal, un Pascal sans Dieu – mais, en vérité, c’est du Leopardi, et rien que du Leopardi” (*Idem*). O *Zibaldone* não é mencionado.

Em *Fundamentos de literatura italiana* (1984), Christian Bec reforça a imagem de Leopardi poeta, através da análise da lírica leopardiana. Em o “itinerário poético”, observa que entre o exame da “poesia do primeiro período” e o “renascimento da poesia”, há “o intermédio das *Operette morali*”. É nessa parte que Bec fala do Leopardi prosador, pois é o período de silêncio da poesia de Leopardi, com exceção da *canzone* “Alla sua donna” (1823) e do discurso em versos “Al conte Carlo Pepoli” (1826), mas do desenvolvimento da prosa, e das inúmeras reflexões filosóficas, que vão originar as *Operette*, que são “uma ilustração do pessimismo leopardiano” (1984: 305).

O *Zibaldone*, para o professor francês, é um lugar para as formulações filosóficas de Leopardi, assim como são as *Operette morali* e os *Pensieri*. A única diferença é que o *Zibaldone* não se destinava à publicação. Na prosa,

as idéias de Leopardi não se apresentam num conjunto orgânico e coerente. Desenvolvem-se, contudo, seguindo uma linha diretriz, a qual, a despeito de certas contradições termina na afirmação de um pessimismo cada vez mais sistemático e radical. [...] O seu pensamento fundamenta-se, num primeiro momento, na dialética dos conceitos de “razão” e de “natureza”. [...] Fiel à filosofia das Luzes, Leopardi desenvolve as premissas do sensacionismo até às suas conclusões materialistas. [...] O pensamento de Leopardi testemunha de uma lucidez e de um rigor intelectual pouco compatíveis, pelo seu caráter imobilizador, com as finalidades históricas pelas quais lutavam os seus contemporâneos. Isso pode explicar o clima de incompreensão que envolveu Leopardi, mesmo depois da morte (1984: 312).

Esse clima de incompreensão não está relacionado somente ao pensamento filosófico leopardiano como propõem Bec e outros críticos e historiadores, mas também ao fato de Leopardi ter desenvolvido no *Zibaldone* muitas idéias literárias e estéticas, desconsideradas ou pouco compreendidas por muitos e, pelo que parece, também pelo próprio Bec.

Ao abordar as “idéias literárias” de Leopardi, Bec prefere não analisar as teses elaboradas por Leopardi, mas justificar a sua inserção dentro dos períodos clássico e romântico, perguntando-se: “será ele [Leopardi], apesar da formação clássica, um romântico sem o saber ou, então, um clássico, por convicção e prática, que, pela sensibilidade, pode classificar-se entre os românticos?” (p. 302).

Segundo Bec, essa pergunta está destinada a ficar sem resposta se se quiser uma resposta precisa. O que se pode afirmar é que “Leopardi não teve imitadores, do mesmo modo que não imitou ninguém, solitário como foi Dante” (p. 303).

Na *Cambridge History of Italian Literature* (1999) Leopardi aparece junto aos escritores românticos Monti, Foscolo, Manzoni no capítulo intitulado “The Age of Romanticism (1800-1870)”. Nesse capítulo, de sete páginas, escrito por Giovanni Carsaniga, a ênfase maior é dada aos poemas de Leopardi e poucas linhas serão dedicadas ao *Zibaldone*, que é visto simplesmente como um lugar de reflexão sobre a religião, Deus, o progresso e a natureza. Mais uma vez, o *Zibaldone* é reduzido às questões de cunho filosófico.

### **O *Zibaldone* nas enciclopédias e dicionários literários**

Se tomarmos algumas enciclopédias e dicionários literários constataremos que essas obras de referência refletem o consenso geral, pois salientam o Leopardi poeta em detrimento do prosador e do ensaísta.

Sobre o *Zibaldone* a *Enciclopedia Garzanti della Letteratura*, que privilegia o poeta, assinala:

[...] Segui allora un periodo (1817) di estremo abbattimento, aggravato anche da una malattia agli occhi che gli rendeva estremamente difficoltoso lo studio. In questi stessi anni Leopardi venne formulando



una concezione dolorosamente pessimistica del reale, che si farà via via sempre più rigorosa e coerente e che in sede di scrittura si affida in prevalenza allo *Zibaldone* (un' amplissima raccolta di ragionamenti e note filosofiche, psicologiche, letterarie, messa insieme tra il 1817 e il 1832): in sostanza Leopardi contrappone l'innocente e sereno stato di natura alla civiltà, condizione tormentosa che ha reso l'uomo insieme raziocinante e infelice (p. 409).

Nas enciclopédias eletrônicas *Barsa*, *Britannica*, *Encarta* em espanhol, inglês e português e o *Zanichelli Professional*, a figura de Leopardi é presença obrigatória, mas a constante maior é a de ser citado como poeta. As referências ao *Zibaldone* ficam relegadas a apenas uma ou duas frases.

A *Barsa*, por exemplo, coloca Leopardi como “figura ímpar da lírica romântica italiana, cuja influência é visível na poesia dos herméticos italianos do século XX”, destacando ainda que a fama perene de Leopardi liga-se aos *Canti*.

A *Encarta* nas diferentes línguas reduz o *Zibaldone* a somente um aspecto: o pessimismo. Esse tema representa uma pequeníssima parte do que foi abordado e teorizado por Leopardi ao longo das 4000 páginas, mas parece reproduzir o enfoque da crítica. O mesmo acontece com a *Zanichelli Professional*. Ao traçar o desenvolvimento da “Italian Poetry”, *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* descreve Leopardi como “the greatest poet of modern Italy” (p. 646). O *Zibaldone* é “the immense notebook collection”, no qual são recorrentes temas e ensaios que ele desenvolveu desde cedo. Retratando o *establishment* literário francês, e diferentemente das outras enciclopédias, a *Larousse* transcreve algumas citações de Leopardi que se encontram ora no *Zibaldone* ora nos *Pensieri*, sem deixar de mencionar os poemas.

Na *Encyclopaedia Universalis*, Sérgio Solmi faz uma síntese sobre o escritor enfatizando aspectos do poeta e prosador, mas não negligencia o “pensador” do *Zibaldone*, que é caracterizado como “journal intime intellectuel”, contendo escritos filológicos, morais e filosóficos e assuntos variados (língua, poesia, música) (p. 1124).

A *Enciclopedia Italiana di scienze, lettere ed arti* é uma das únicas a colocar o Leopardi pensador ao lado do Leopardi poeta, afirmando que “fu (Leopardi) poi sempre, essenzialmente

un pensatore e poeta” (1950: 916). Mas o destaque fica por conta do pensador das *Operette morali* e não do *Zibaldone*.

Os organizadores da enciclopédia destacam ainda que as reflexões sobre as *Operette morali* se encontram no *Zibaldone*. Isso se dá em 1823, depois do retorno de Leopardi a Roma, e quando escreve muitas páginas do *Zibaldone*: “dalle riflessioni in esso raccolte volta a volta, scaturì l’idea prima delle *Operette morali*, alle quali il Leopardi aveva pensato fin dal 1820, secondo che accennò in una lettera al Giordani, ma che scrisse tutte dal gennaio al novembre 1824” (p. 916).

Há muitos comentários sobre o poeta, mas predominam as análises sobre o pensador, com um evidente destaque para os escritos das *Operette morali*. Quanto ao *Zibaldone*, este é inserido na parte “Gli scritti minori” e sobre o *Zibaldone* diz-se

era insomma, questo suo diario filosofico-filologico, l’unica conversazione cui si abbandonasse quando se sentiva solo. Il suo pensiero spicciolo, l’enunciazione primitiva e spontanea dei problemi che più lo affaticarono, la confessione d’impressioni, di ricordi, di avvenimenti significativi della sua vita interiore, la testimonianza delle sue letture e dei fluttuanti interessi spirituali è nello *Zibaldone*: il quale, appunto per la molteplicità di questi interessi spirituali, finisce con l’essere una “organica enciclopedia” [...] alla quale lo stesso Leopardi, cui premeva di orientarsi perché sapeva di poterne cavare, come a una miniera inesauribile, il materiale di nuove opere, non mancò di dare il corredo d’indici copiosi (1950: 923).

No *Nouveau dictionnaire des oeuvres*, da Laffont-Bompiani, que abarca os mais variados campos, da poesia, do romance, teatro, filosofia, direito, ciências e música, há um verbete destinado exclusivamente à análise do *Zibaldone*. Além das informações básicas, como ano, páginas, publicação, tradução em francês, as observações centram-se ora na forma dos escritos leopardianos

il se présente comme un ensemble d’annotations de longueur variable, qui peuvent être de brèves notes pour mémoire (fragments de vers, idées à développer), des citations (et, parmi elles, des moralistes français des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles ainsi que de Montesquieu, Voltaire, Mme de Staël ou Lamennais), souvent accompagnées de commentaires, mais surtout des réflexions, parfois très développées, que Leopardi note au fil de la plume (1994, vol. VI: 7678).

ora no estilo: “le style en est souvent touffu, les longues phrases épousant le rythme de la réflexion, ponctuées d’énumérations, d’exemples, d’etc. qui en suggèrent les prolongements” (*Idem*), ora nos temas

les thèmes, largement empruntés à la philosophie des Lumières (la philosophie romantique allemande lui est étrangère), s’enchevêtrent dans un réseau serré qui constitue ce que Leopardi appelle son “système”. Oeuvre ouverte s’il n’est, le *Zibaldone* est un réservoir de motifs, mais surtout la face théorique de l’oeuvre leopoldien et facilite la compréhension de ses thèmes et de ses choix esthétiques. Leopardi rédige l’essentiel de ses notes entre 1821 et 1823 : 3544 pages qui reflètent un travail quotidien et intense de clarification dont naîtront les *Petites pièces morales* e les derniers *Chants* (*Ibidem*).

De acordo com o *Nouveau dictionnaire des oeuvres*, a parte mais rica do *Zibaldone* encontra-se nas reflexões sobre a língua e a literatura italianas, destacando o seu aspecto filológico

avant tout, le *Zibaldone* est très riche en réflexions sur la langue et la littérature italiennes qui s’insèrent dans un important travail philologique. De manière plus générale, le langage se présente comme un terrain d’étude privilégié pour vérifier la théorie empiriste de la connaissance, de même qu’un moyen de suivre l’évolution de l’humanité d’un mode d’expression intuitif et spontané à celui des langues analytiques (*Idem*: 7678-9).

Comparado com o verbete dedicado aos *Canti* e às *Operette Morali*, percebe-se um equilíbrio de tamanho e qualidade nos três. Essa postura é praticamente rara, ou melhor, inexistente nos dicionários, enciclopédias, ou mesmo nas histórias literárias, que, em geral, acabam destacando os *Canti*.

Ademais, o *Zibaldone* é citado nos verbetes dedicados aos *Canti* e às *Operette*. A conexão se justifica porque as *Operette* representam um “période d’intense réflexion et la réorganisation d’une partie des matériaux accumulés dans les notes du *Zibaldone*” (p. 5507), e com relação aos *Canti* pois “il applique surtout dans les *Idylles* les critères qu’il met au point parallèlement dans les notes du *Zibaldone* [...]” (p. 1016).

Das histórias, enciclopédias e dicionários literários estudados o que se percebe é o destaque ao poeta dos *Canti* seguido do prosador das *Operette morali*. Quando essas

obras versam sobre o *Zibaldone*, o aspecto temático mais discutido é o das contribuições filosóficas de Leopardi. Quando tratam de questões formais, as opiniões não são uniformes. *Grosso modo*, poderíamos dizer que há três tendências nas histórias literárias: a que professa a unidade do *Zibaldone*, caracterizando-o como “diário”, “oficina”, como Flora e Segre, a que atribui ao *Zibaldone* características do hipertexto, como Ferroni, Ceserani & Fredericis e, finalmente, os que consideram o *Zibaldone* sem organicidade e coerência, como Mario Sansone e Christian Bec.

Passemos, então, aos críticos e vejamos como eles tratam o *Zibaldone*.

## Capítulo II

### O *Zibaldone* na crítica

Se as histórias literárias destacam o poeta, podemos dizer que isso se deveu em parte à crítica leopardiana, pois a abundante literatura sobre Leopardi foi iniciada por uma rigorosa linha de interpretação de seus poemas, e tem como marco os estudos de, entre outros, Croce, De Sanctis e Sainte-Beuve, como veremos nesse capítulo.

Contudo, já na segunda metade do século XX vêm à luz importantes livros, que procuram integrar o Leopardi pensador com o poeta, postulando um poeta-pensador ou poeta-filósofo.

O redirecionamento nos estudos leopardianos se deve a alguns críticos, como Walter Binni, que é um dos primeiros a associar o poeta dos *Canti* e o prosador das *Operette morali* ao crítico e teórico do *Zibaldone*. É nessa época que o *Zibaldone* começa a ser investigado com mais intensidade, de Luporini a Solmi, sob o viés filosófico, filológico, histórico e ideológico. Percebe-se que a crítica em geral preferiu tratar do poeta, mas quando fala do *Zibaldone* há uma predominância do aspecto filosófico em prejuízo do estético-literário, como veremos a seguir.

Um dos primeiros grandes estudiosos de Leopardi na Itália foi Francesco De Sanctis<sup>1</sup>. Leopardi foi o seu poeta predileto. Durante toda a sua vida, o crítico napolitano comentou a

---

<sup>1</sup> Ao refletir sobre o tipo de crítica de De Sanctis, a crítica de Croce e a polémica conteúdo vs forma, observa Gramsci: “la critica del De Sanctis è militante, non è frigidamente estetica: è propria di un periodo di lotta culturale; le analisi del contenuto, la critica della ‘struttura’ delle opere, cioè anche della coerenza logica e storica-attuale delle masse di sentimenti rappresentati sono legate a questa lotta culturale [...] Insomma il tipo di critica letteraria propria del materialismo storico è offerto dal De Sanctis [...]: lotta per la cultura, cioè, nuovo umanesimo, critica del costume e dei sentimenti, fervore appassionato, sia pure sotto forma di sarcasmo” (1975, vol. I: 426).

obra, dedicando a Leopardi vários escritos. Especial destaque merece o seu último livro, *Giacomo Leopardi* - que permaneceu incompleto e só foi publicado depois de sua morte. Nele De Sanctis procede a um estudo minucioso da poesia leopardiana. Além desse livro, publicou ainda: *Poesia di Giacomo Leopardi* (1856), *Schopenhauer e Leopardi* (1857), *La prima canzone di Leopardi* (1869), *Il nuovo Leopardi* (1881) e *Studio su Giacomo Leopardi*. Este último reproduz 18 aulas ministradas na Universidade de Nápoles, no ano acadêmico de 1875-76.

Os longos anos de estudo leopardiano levaram De Sanctis a ser um dos primeiros a resgatar o lado positivo do “pessimista” Leopardi,

perchè 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. [...] 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 mentre chiama larva ed errore tutta la vita, non sai come, ti senti stringere più saldamente a tutto ciò che nella vita è nobile e grande<sup>2</sup>.

Com essa perspicaz afirmação, De Sanctis subverte as análises da poesia e prosa leopardianas até então existentes, afirmando que Leopardi nos estimula à ação, à atividade, à resistência, à luta, porque o poeta amava demasiadamente a vida, mesmo se, em muitos momentos, aparenta o contrário.

Além disso, Leopardi constitui uma referência constante nas análises e comparações feitas pelo crítico italiano, que não esquece o erudito, o filólogo, o filósofo, o autor da prosa “semplice e efficace” ou o autor de “pensieri, note, riflessioni, prosette satiriche, abbozze progetti; il tutto tirato giù alla buona, in forma provvisoria, che pur ti colpisce per la chiarezza e la concisione”<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> De Sanctis, F. “Schopenhauer e Leopardi”, in [http://www.liberliber.it/bibliotec...penhauer\\_e\\_leopardi/html/testo.htm](http://www.liberliber.it/bibliotec...penhauer_e_leopardi/html/testo.htm), p. 26 de 28, em 27.08.2001.

<sup>3</sup> “La personalità di Leopardi” in De Sanctis, Francesco. *Op. cit.*, p. 191.

Se para De Sanctis a grandeza de Leopardi é indiscutível, para Croce o mesmo não acontece. Embora Leopardi tenha servido de paradigma para muitas de suas reflexões literárias, o filósofo e crítico napolitano reconheceu o valor de Leopardi somente em algumas de suas poesias líricas, excluindo as canções da primeira e última fases, conforme declara no ensaio “Poesia e non poesia in Leopardi”<sup>4</sup>.

No tocante ao *Zibaldone*, as referências são raras<sup>5</sup>. Entretanto, Croce não desconhecia que essa obra continha as elaborações teóricas de Leopardi. Preferiu, de um lado, criticá-las, como as formulações sobre gênero literário, que Croce aparentemente rejeitava<sup>6</sup>, e por outro, ignorá-las. Estranho é verificar que algumas formulações do *Zibaldone* antecipam as idéias estéticas defendidas por Croce como a de que a melancolia é própria da poesia. Idéia essa que também será elaborada por Poe em “Filosofia da Composição”<sup>7</sup>.

Se há pontos de convergência nas elaborações estéticas de Leopardi e Croce, pode-se dizer que as concepções de ambos se diferenciam em muitos aspectos. 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<sup>8</sup>, que em sua *Scienza Nuova* (1725), mostrou ser a poesia oposta ao intelecto, associada aos sentidos e identificada com a imaginação e o mito.

<sup>4</sup> Esse ensaio se encontra em *Poesia e non poesia. Note sulla letteratura del secolo decimono*. Bari: Laterza, 1923, pp. 115-8.

<sup>5</sup> Segundo as organizadoras da antologia americana do *Zibaldone* “only in the last few decades have scholars begun to value the philosophical weight of Leopardi’s thought and to see it not as a hindrance to his poetry, as the leading voice of Italian aesthetics Benedetto Croce had affirmed, but as its *conditio sine qua non*. In fact, with his philosophy of ‘distinti’, (strict separation of mental faculties), Croce was the cause of the long-lasting misinterpretation of Leopardi. Philosophy and poetry, as products of different mental faculties, could not coexist, but were mutually exclusive to Croce. Therefore a philosophical poet was a contradiction in terms. Of Leopardi’s extensive works, Croce sanctioned only his lyric poetry, the “Idylls” and rejected everything else, especially the *Zibaldone*” (1992: xvi).

<sup>6</sup> Vale esclarecer que a rejeição de Croce aos gêneros literários é uma reação contra a cultura positivista dos anos precedentes, especialmente às concepções dogmáticas e naturalistas de Brunetière. Croce não nega a possibilidade e a legitimidade de se elaborarem conceitos e generalidades a partir da diversidade das criações poéticas individuais, de modo a atingir, depois do conhecimento de uma série de poemas, as noções de idílio, madrigal, canção, etc. A aceitação de uma teoria dos gêneros traz, no entender de Croce, conseqüências negativas no plano da crítica literária: perante uma obra poética concreta, o crítico não procura saber se ela é expressiva ou o que exprime, mas busca apurar se está composta segundo as leis do poema épico, ou da tragédia, etc. Assim, a poesia deixa de ser a protagonista da história da poesia, passando o seu lugar a ser ocupado pelos gêneros. Se Croce rejeita o caráter substantivo dos gêneros literários, admite, por outro lado, o seu caráter adjetivo, ou seja, não recusa o conceito de gênero literário como instrumento útil na história literária, cultural e social, visto que, na prática literária de certas épocas históricas, as regras formuladas para diversos gêneros, embora “esteticamente arbitrárias e inconsistentes, representavam necessidades de outra natureza”. O conceito de gênero literário pode constituir um elemento fecundo e cômodo na sistematização da história literária, mas permanecerá sempre um elemento extrínseco à essência da poesia e à problemática do juízo estético (*Apud* Aguiar e Silva, 1990: 366-9).

<sup>7</sup> Ver Poe, Edgar Allan. *Poems and Essays*. Berlin: Internationale Bibliothek, 1922.

<sup>8</sup> Segundo Marco Lucchesi, Leopardi “poderia se assemelhar apenas a Giambattista Vico, autor da *Scienza Nuova*, de que em parte também dependem as considerações de Leopardi” (1996: 550).

*Grosso modo*, as formulações de Croce sobre a arte em geral têm como fulcro o elemento estético-formal. Em essência, Croce define a arte como intuição<sup>9</sup>. As formulações de Leopardi parecem mais complexas e seguem outra direção, pois representam, de um lado, a busca da sinceridade na expressão dos sentimentos; de outro, a extensão das preocupações literárias para o campo dos problemas filosóficos, históricos, intelectuais e políticos, conferindo à arte um sentido de representação do mundo natural e social, mais do que o mero deleite estético. O fragmento de Leopardi parece refletir esse estado:

non il Bello ma il Vero o sia l'imitazione della Natura qualunque, si è l'oggetto delle Belle arti. Se fosse il Bello, piacerebbe più quello che fosse più bello e così si andrebbe alla perfezion metafisica, la quale in vece di piacere fa stomaco nelle arti. Non vale il dire che è il solo bello dentro i limiti della natura, perchè questo stesso mostra che è l'imitazione della natura dunque che fa il diletto delle belle arti, imperocchè se fosse il bello per se, vedesi che dovrebbe come ho detto più piacere il maggior bello, e cosl più piacere la descrizione di un bel mondo ideale che del nostro.

Por seu alto grau de elaboração e por estarem em dessintonia com as novas escolas, sobretudo francesas, as considerações crítico-teóricas de Leopardi foram negligenciadas. O mesmo não acontece com Croce, cujas teorias tiveram um grande impacto nacional e internacional justamente por refletirem mais o espírito do tempo e acompanharem as opções estéticas em favor na Europa Ocidental depois de Flaubert e Mallarmé, que representaram o primado da forma na prosa e na poesia respectivamente.

Como Croce, também Gramsci não foi sensível à secreta revolução estética leopardiana. Nas milhares de páginas dos *Quaderni del carcere*, Gramsci se refere a Leopardi em poucas passagens e quando o faz não se remete à fonte, mas à leitura de críticos como Croce (p. 984), Valentino Piccoli (p. 725), ou ainda em comparação com outros autores (p. 820, p. 1187).

---

<sup>9</sup> Para mais detalhes ver *Aesthetica in nuce*. Bari: Laterza e Figli, 1946, pp. 5-15.



À página 1187 do volume II, por exemplo, ao falar sobre a importância cultural que Shakespeare teve para a Inglaterra, Dante para a Itália, e Goethe para a Alemanha, observa Gramsci que somente Goethe consegue ser atual, porque expressa de forma serena e clássica aquilo que em Leopardi ainda é romântico<sup>10</sup>.

Essas observações, que aparecem principalmente no volume II, estão relacionadas ao poeta e prosador, mas também ao filósofo quando aborda a “Introduzione allo studio di filosofia”, mais especificamente ao tratar do tema “Progresso e divenire”, Gramsci observa que “per combattere l’idea di progresso il Leopardi deve ricorrere alle eruzioni, cioè a quei fenomeni naturali che sono ancora “irresistibili” e senza rimedio. Ma nel passato c’erano ben più numerose forze irresistibili” [...] (1977, vol. II: 1335).

Progresso e natureza são temas recorrentes em Leopardi, especialmente, nas *Operette Morali*, mas também no *Zibaldone*, que parece ser desconhecido por Gramsci que muito debateu questões filosóficas e estéticas. Talvez esse não reconhecimento de Leopardi se deva à preocupação de Gramsci em centrar suas análises e críticas ao elitismo dos intelectuais e por não poder ajustar o intelectual de Recanati em algumas escalas de seu pensamento, como faz, por exemplo, com Foscolo e Manzoni. Gramsci diz:

Foscolo e Manzoni, em certo sentido, podem fornecer os-tipos italianos. Foscolo é o exaltador das glórias literárias e artísticas do passado [...], a sua concepção é essencialmente “retórica” (ainda que se deva observar que, em sua época, esta retórica tinha uma eficácia prática atual e, portanto, era “realista”). Em Manzoni, encontramos novas tendências, mais estritamente burguesas (tecnicamente burguesas). Manzoni exalta o comércio e rebaixa a poesia (a *retórica*) (1979: 50).

Leopardi permanece à parte. As suas concepções podem ser um exemplo que agrega o intelectual “orgânico” e “tradicional”<sup>11</sup>, e se preocupa com o aspecto nacional-

<sup>10</sup> Diz Gramsci “solo Goethe è sempre di una certa attualità, perché egli esprime in forma serena e classica ciò che nel Leopardi, per esempio, è ancora torbido romanticismo: la fiducia nell’attività creatrice dell’uomo, in una natura vista non come nemica e antagonista, ma come una forza da conoscere e dominare, con l’abbandono senza rimpianto e disperazione delle “favole antiche” di cui si conserva il profumo di poesia, che le rende ancor più morte come credenza e fedi (1977: 1187).

<sup>11</sup> Para Carlos Nelson Coutinho “Gramsci opera uma distinção fundamental entre o que chama de intelectual “orgânico” (criado pela classe no processo de sua formação e desenvolvimento) e os intelectuais “tradicional”, que formam uma camada possuidora de relativa autonomia e continuidade histórica” (1979: 1).

popular<sup>12</sup> e também porque antecipam algumas das formulações de Gramsci, repudiando, de um lado, as tendências aristocráticas e repressoras e, de outro, valorizando as relações democráticas e dialéticas do saber. Para Ugo Dotti, Leopardi pode, em certo sentido, definir-se um gramsciano *ante litteram*. Ambos possuem concepções idênticas como as de

non stancarsi mai di ripetere i propri argomenti essendo la ripetizione il mezzo didattico più efficace per operare sullà mentalità popolare; lavorare incessantemente per elevare intellettualmente sempre più vasti strati popolari (1999: 64).

Se o *Zibaldone* não retém a atenção de Croce e Gramsci, em *Seis propostas para o novo milênio* (2000), o escritor e ensaísta Italo Calvino<sup>13</sup> fará muitas referências não só ao poeta Leopardi, mas também ao prosador e, principalmente, ao ensaísta do *Zibaldone*.

Assim, do poeta lírico que inspira a leveza, Calvino passa ao tema da “rapidez”, que será tratado em algumas passagens do *Zibaldone di Pensieri*<sup>14</sup> e que aborda a relação entre velocidade física e velocidade mental.

No capítulo dedicado à “Exatidão”, ao analisar a palavra “vago”, Calvino observa que esta é uma das palavras caras a Leopardi por ser extremamente poética, aparecendo inúmeras vezes no *Zibaldone*.

De Calvino depreende-se que não somente o poeta Leopardi, mas também o ensaísta representa um dos autores que ainda podem nortear a atividade dos escritores do século XX e

---

<sup>12</sup> Em muitas passagens do *Zibaldone*, Leopardi resgata e defende nos seus ensaios críticos e teóricos a língua e literatura italiana, e sob muitos aspectos as coloca em um nível superior às línguas e literaturas francesa e alemã.

<sup>13</sup> No livro *Seis propostas para o novo milênio* estão reunidas conferências que Calvino preparou para a Universidade de Harvard antes de morrer. As “propostas” são uma reflexão sobre as potencialidades da literatura como recurso expressivo da humanidade para o futuro e representam o testamento artístico de Calvino. De Virgílio a Queneau, de Dante a Joyce, Calvino parte em busca de uma concepção de literatura como “Leveza”, “Rapidez”, “Exatidão”, “Visibilidade” e “Multiplicidade”. Leopardi é uma presença constante nas partes dedicadas à “Leveza”, “Rapidez” e “Exatidão”.

<sup>14</sup> Diz Leopardi: ho parlato altrove del perchè la *sveltezza* debba piacere, e com'ell'abbia che fare colla *velocità*, colla *prontezza* ec. Ho notato che questa *sveltezza* piacevole, non è solo nella figura o delle persone, o degli oggetti visibili, nè nei movimenti ec. ma in ogni altro genere di cose, e qualità di esse. P.e. ho fatto osservare come la *sveltezza*, la *pieghevolezza*, la *rapidità* della voce, de' *passaggi* ec. sia una delle principali sorgenti di piacere nella musica, massimamente moderna. Or aggiungo. Piace la *sveltezza* e la *rapidità* anche nel discorso, nella pronunzia, ec. Le donne Veneziane piacciono molto a sentirle parlare anche per la *rapidità* materiale del loro discorso, per la copia inesauribile che hanno di parole, perchè la *rapidità* non le conduce a verun intoppo ec., cioè non ostante la *velocità* della pronunzia e del discorso, non intoppano ec. Anche [2337] a *rapidità*, la *concisione* ec. dello stile, e il piacere che ne ridonda, possono e debbono in parte ridursi sotto queste considerazioni. La *sveltezza* o veduta o concepita, per mezzo di qualunque senso, o comunque, (v. il pensiero precedente) comunica all'anima un'attività, una *mobilità*, la trasporta qua e là, l'agita, l'esercita ec. Ed ecco ch'ella per necessità dev'esser piacevole, perchè l'animo nostro trova sempre qualche piacere (maggiore o minore, ma *sempre* qualche piacere) nell'azione, sinch'ella non è o non diviene fatica, e non produce stanchezza.

vindouros como fazem, por exemplo, Homero, Dante, Dostoiévski, Joyce, Valéry, Pessoa, Borges<sup>15</sup>.

A centralidade de Leopardi é também destacada por Calvino no ensaio “Por que ler os clássicos” (1998). Nesse texto, o organizador de *Fábulas italianas* apresenta ao leitor uma lista de 14 itens para justificar o seu conselho. Não por acaso as palavras centrais para o escritor italiano estarão relacionadas à leitura e ao prazer da leitura. Calvino não estará preocupado com a tradição, mas com o resgate e a revalorização dos clássicos na era em que esses estão sendo substituídos pela televisão, por jornais e revistas.

Ao abordar essas idéias, Calvino percebe ser Leopardi o único nome da literatura italiana mencionado, o que ele justifica como “efeito da explosão da biblioteca”<sup>16</sup>. E quando cita Leopardi é também para expor que as condições do século XIX eram bem diferentes das do século XX, mas que mesmo assim, Leopardi não se satisfazia com os textos contemporâneos, nem “demasiado *up-to-date*”, mas com os clássicos<sup>17</sup>.

Walter Binni, um dos nomes mais importantes da crítica leopardiana, em *La nuova poetica leopardiana*, publicado pela primeira vez em 1947, apóia-se em parte na prosa das *Operette morali* e nas reflexões do *Zibaldone*, para legitimar a sua interpretação sobre os últimos *Canti* de Leopardi, que o crítico considera como “il più grande poeta moderno italiano” (p. 201).

---

<sup>15</sup> Ao destacar a importância desses autores “clássicos”, Calvino parece compartilhar a seguinte idéia de Fernando Pessoa: “por mais que pertença, por alma à linhagem dos românticos, não encontro repouso senão na leitura dos clássicos. A sua mesma estreiteza, através da qual a clareza se exprime, me conforta não sei de quê. Colho neles uma impressão alacre de vida larga, que contempla amplos espaços sem os percorrer. [...] Leio e estou liberto. [...] Leio como quem abdica. [...] leio como quem passa. E é nos clássicos, nos calmos, nos que, se sofrem, o não dizem, que me sinto sagrado transeunte, ungido peregrino contemplador sem razão do mundo sem propósito [...]”. (*Livro do desassossego*, 1999: 88-9).

<sup>16</sup> Para Calvino, Leopardi era um escritor com um contato privilegiado dos clássicos, pois as condições de vida de Leopardi eram extremamente favoráveis a isso: vivia na casa paterna cercado por uma formidável biblioteca doada pelo pai, na qual se encontravam os clássicos gregos, latinos, os italianos completos, os franceses etc., com exclusão, nas palavras de Calvino “das novidades editoriais, relegadas ao máximo a um papel secundário” (1998: 15).

<sup>17</sup> Essa concepção parece aproximar-se de uma das idéias de Ernst Robert Curtius quando este declara que o “presente intemporal”, essencialmente peculiar às letras, mostra que a literatura do passado pode continuar atuante no presente, pois há sempre uma inesgotável abundância de possíveis inter-relações. Na comparação entre literatura e arte, Curtius não leva em conta a última, porque esta, segundo ele, ao contrário da literatura, não é portadora de pensamentos; não significa o “presente eterno”, que é privilégio das letras, pois só estas possuem o condão de estabelecer a presença de Homero em Virgílio, de Virgílio em Dante, de Sêneca e Plutarco em Shakespeare, de Eurípedes em Racine e Goethe, da própria *Odisséia* em James Joyce (1996: 46).

Binni abriu um novo caminho na interpretação dos últimos *Canti* de Leopardi, opondo-se à crítica crociana, e colocando pensador e poeta lado a lado<sup>18</sup>, valorizando “la forza dirompante della poetica energica, eroica degli ultimi canti, rivendicando [...] la modernissima radice di un poetica che coniuga pensiero e poesia in un progetto totale di intervento nella storia” (p. 70).

São várias as passagens em que o crítico italiano recorre ao *Zibaldone* para fundamentar a sua análise. Diz Binni:

è facile costatare che nel lungo periodo fino al’30 [...] la tendenza generale della poesia leopardiana sale verso la poetica idillica e certamente passi dello *Zibaldone* e abbozzi portano, anche entro le romanticissime polemiche antiromantiche, a quel tipo di poesia in cui resiste un’ultima grazia di Arcadia (p. 17).

O parágrafo inicial do IV capítulo do livro de Binni é um fragmento do *Zibaldone* de 1819 sobre o amor, tema recorrente em “Pensiero dominante” e “Amore e Morte” (cap. VI). Também ao analisar “La Ginestra” (cap. XIII), Binni retorna ao *Zibaldone*:

[...] quel senso minuto della situazione umana che il Leopardi aveva individuato nelle infinite riprese dello *Zibaldone*, esaltandolo nelle *Operette* a poetica “souffrance”, a infelicità grande se cosciente, e che poi si era deciso in protesta nuda ed essenziale nel nuovo periodo in “A se stesso”, si definisce nel volto eroico della “Ginestra” (p. 114).

Se Binni utiliza-se do *Zibaldone* para fundamentar as suas análises dos *Canti* leopardianos, em *Leopardi progressivo*, de Luporini, encontramos aquilo que o próprio Binni definiu como “un contributo stimolante e valido, sia pure nella sua tendenziosità, per una più vasta e storica ricostruzione dell’opera leopardina” (p. 201).

Podemos dizer que Luporini destaca o pensador Leopardi, colocando-o no mesmo patamar de filósofos como Hegel, Kant e Fichte. Além disso, Luporini testemunha que no seu estudo “vi è [...] una eccessiva presa di distanza dalle *Operette morali* (che Leopardi sentiva come un

---

<sup>18</sup> É o próprio Leopardi, em muitas passagens do *Zibaldone*, a estabelecer a relação entre o poeta e o filósofo. Destaco um desses fragmentos: “Il vero poeta è sommamente disposto a esser gran filosofo, ed il vero filosofo ad esser gran poeta, anzi né l’uno né l’altro non può esser nel gener suo né perfetto né grande, s’ei non partecipa più che mediocrementemente dell’altro genere [...]”.

unitario organismo di pensiero), mentre si privilegia la materia in movimento costituita dallo *Zibaldone* e dalla sua prosa” (1996: XI). Esse distanciamento das *Operette* se deve, em parte, porque das *Operette* não se passa ao *Zibaldone*, mas do *Zibaldone* às *Operette*, sim. Segundo Luporini,

un errore che ha impedito a lungo l’accesso al pensiero di Leopardi è stato quello di prendere come punto di partenze le *Operette morali*. [...] Dalle *Operette morali* non si penetra nello *Zibaldone*, ma viceversa. E ciò perché in quelle il Leopardi, presentandosi al pubblico, si tiene come un passo indietro (qualche volta più di un passo indietro) e maniera e stilizza non poco, letterariamente, la sua posizione (1996: 43).

Luporini trabalha com alguns dos conceitos encontrados no *Zibaldone*, principalmente, o da ilusão, pois “esso (l’illusione) costituisce un tema costante che viene continuamente variato e intorno al quale si compongono tutti gli altri motivi della tematica leopardiana, natura, immaginazione, ragione, filosofia, poesia, felicità, morte, amore, piacere, noia” (1996: 10).

Reforçando o lado filosófico de Leopardi, Luporini sublinha que “Leopardi fu un pensatore progressivo; in certo modo, dentro i limiti della sua funzione di *moralista*, di non-tecnico della filosofia né di alcuna disciplina particolare, il più progressivo che abbia avuto l’Italia nel XIX sec.” (1996: 101-2).

Em “Il saggio di Luporini e la svolta leopardiana del’47”, de 1980, Binni afirma que ele, juntamente com Luporini, são os “jovens do século XX”<sup>19</sup> que conseguiram enfocar a grande obra de Leopardi de uma perspectiva crítica, histórica, filosófica e literária, através de uma nova interpretação dos últimos *Canti*, do reconhecimento do valor das *Operette morali* e da certeza da importância do *Zibaldone* como “asse principale della ricostruzione del pensiero leopardiano” (p. 212). Para eles “Leopardi è un grandissimo poeta e intellettuale e parla così urgentemente al nostro tempo e agli uomini predisposti ad ascoltarlo” (p. 213)<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> Trecho citado na íntegra à página 13 da Introdução. Nesse fragmento do *Zibaldone* de 1927, Leopardi fala de uma “grande opera della civilizzazione” endereçada aos jovens do século XX (Per una letterata un giovane del secolo ventesimo).

<sup>20</sup> Luporini afirma que “il Leopardi mirava al nostro secolo come a un secolo di uomini interamente umani. Così si allargava la sua speranza, questo era il suggello del suo pessimismo. Che il nostro secolo possa accogliere dunque la voce di un pessimismo che era di tal natura; il quale, dopo tanta angoscia di vita e di pensieri, partoriva siffatte speranze” (1996: 102).

Mais recentemente, o historiador e crítico de literatura, Ugo Dotti escreve o livro *Lo sguardo sul mondo – Introduzione a Leopardi* (1999) seguindo uma trilha já percorrida por muitos, mas sem a pretensão das interpretações de um Luporini (filosofia), Binni (poesia) e Timpanaro (filologia)<sup>21</sup>, concentra-se num dos aspectos filosóficos das teorias de Leopardi, isto é, a dimensão do iluminismo materialista e ateu do escritor, em luta contra as posições católicas da época da Restauração italiana.

Dotti traça inúmeros paralelos entre a obra de Leopardi e a de autores italianos e estrangeiros, como Gramsci, Marx, Montaigne e Rousseau, a fim de estabelecer possíveis relações de similaridade entre o desenvolvimento do pensamento do poeta de “L’Infinito” e esses escritores.

O *Zibaldone* é o livro-base que norteia a argumentação de Dotti, mesmo que “non sia sempre facile dedurre con sufficiente coerenza il pensiero leopardiano affidandosi soltanto a quell’ enorme serbatoio di riflessioni rappresentato dallo *Zibaldone*” (p. 5), por isso não deixa de usar os *Canti* e as *Operette Morali*, passando também pelos *Pensamentos*, que ele procura destacar, observando que junto com os *Ricordi* de Guicciardini, essa obra representa uma exceção para uma literatura como a italiana, pobre de máximas, de observações e de divagações morais (p. 106).

Se a crítica italiana dedicou muitos ensaios a Leopardi, no que se refere aos críticos estrangeiros, podemos dizer que Leopardi também será alvo de debate. Assim, em *História da crítica moderna II* (1967), ao falar sobre o desenvolvimento da crítica durante o romantismo, Wellek dedica um capítulo aos críticos e teóricos italianos:

na Itália o romantismo foi principalmente um lema que recomendava a verdade e a consciência da época na literatura. Os românticos italianos se anteciparam ao que foi depois proclamado pela *Junges Deutschland* e os primeiros realistas franceses. Foscolo, embora não fosse romântico em seu credo formal, pode ser situado próximo a Madame de Staël, pela sua concepção do emocional e compreensão do ponto de vista

---

<sup>21</sup> Segundo Giulio Bollati “il nuovo corso della critica leopardiana è stato inaugurato da Walter Binni [...] e da Cesare Luporini [...]. Il nuovo orientamento critico è oggi rappresentato da Sebastiano Timpanaro. [...] Di questi saggi, che considero fondamentali, [...] condivido la passione leopardiana e l’orientamento di fondo, ma non l’impostazione critica che insiste [...] sul “pensiero” e in generale sulla figura culturale di Leopardi, e non integra questi aspetti in un “totale” che comprenda, accanto al pensatore e all’uomo militante, anche lo scrittore e il poeta” (1998: 87).

histórico. Leopardi permanece à parte, com a sua concepção profundamente pessoal e completamente lírica da poesia (1967b: 2 -3).

São as reflexões sobre a lírica, teorizadas no *Zibaldone*, que Wellek vai abordar na parte dedicada aos italianos, explicitando a importância dos escritos do *Zibaldone* no resgate de um gênero que até então tinha sido pouco teorizado, isto é, o lírico. Vale recordar que Wellek é um dos poucos críticos a reconhecer a grandeza dos ensaios leopardianos no que concerne ao aspecto literário, através das contribuições de Leopardi sobre os gêneros literários.

Para Wellek, se comparado com Foscolo e Manzoni, que também teorizaram sobre literatura, “em idéias de crítica e temperamento, Leopardi [...] é muito mais original e notável” (1967b: 240). Contudo, é lamentável que Wellek tenha se dedicado a explorar somente a contribuição de Leopardi no campo da lírica, pois as reflexões sobre epopéia e drama são das mais originais e fecundas da teoria dos gêneros literários.

Em *The Classical Tradition. Greek and Roman Influences on Western Literature*, Highet qualificará Leopardi, primeiramente, como “the saddest lyric poet of Italy” (1976: 429), observando que “his own poetry has many poignant images of loneliness and homelessness [...] and his lyrics are full of questions – urgent and sad questions which no one hears, and which are never answered” (p. 430).

Highet mostra como alguns autores gregos e latinos influenciaram a obra de Leopardi, seja a partir das traduções realizadas por Leopardi seja na composição das *Operette Morali*: “Leopardi began writing by translating classical authors, and then by trying to rival them. [...] As he came to manhood, [...] he gave up Christianity, and became a free-thinker, with an emotional preference for the Greek divinities” (pp. 430-1).

Highet sublinha ainda que “his chief debt to classical poetry and his truest claim to equal the great lyric poets is that he sees his tragic subjects with sculptural clarity, and describes them with that combination of deep passion and perfect aesthetic control which we recognize as Greek” (p. 434).

Highet nota que Leopardi tinha uma grande admiração pelo estilo da prosa e da poesia dos gregos e latinos:

in form his dialogues are Greek. His poems, on the other hand, are free variants of the long-stanza Italian lyrics (*canzoni*) which developed out of folk-song and were used by dozens of poets after Petrarch set the model. Their language has fairly frequent latinisms, which give it austere dignity rather than the appearance of affectation. There are important references to Greek and Roman myth and history, which Leopardi connects closely with modern life as example and inspiration. There are several echoes of classical thought, sometimes direct quotations [...] (p. 433).

Afora os precursores gregos e latinos, Highet lembra que os sucessores de Leopardi na prosa filosófica pessimista são Schopenhauer e Nietzsche e na poesia os seus herdeiros James Thomson e Baudelaire<sup>22</sup>. Essas considerações são extraídas da leitura dos *Canti* e das *Operette*. Quando ao *Zibaldone*, há um grande silêncio.

Robert Curtius fará menção a Leopardi em dois momentos de sua *Literatura Européia e Idade Média Latina*, que é um amplo quadro da sobrevivência dos *topoi* ou “lugares-comuns” da Antiguidade nas literaturas do Ocidente. Num desses momentos, Leopardi é lembrado através de uma passagem do *Zibaldone*<sup>23</sup>, o que leva a constatar que, na Alemanha, o *Zibaldone* já era conhecido em meados de 1940.

No Brasil, alguns escritores, críticos, teóricos e historiadores foram mais ou menos tocados por Leopardi, tanto pelo poeta quanto pelo prosador e ensaísta do *Zibaldone*.

Prova da importância de Leopardi no Brasil é a edição *Giacomo Leopardi - Poesia e Prosa*, organizada por Marco Lucchesi, onde há uma parte dedicada à fortuna crítica do escritor

<sup>22</sup> Em *Estrutura da lírica moderna*, Hugh Friederich parece desconsiderar completamente a importância de Leopardi como um dos mais representativos poetas líricos do século XIX. Para Friederich, “os fundadores e, ainda hoje, mestres da lírica moderna da Europa são dois franceses do século XIX, Rimbaud e Mallarmé” (1978: 9). Além disso, Friederich dedica um capítulo a Baudelaire, que considera o precursor da lírica moderna, e em nenhum momento cita Leopardi. Difícil explicar o por quê dessa ausência, ainda mais quando o último capítulo do livro, “a lírica européia do século XX”, o autor trabalha com os poetas herméticos italianos e, principalmente, Ungaretti, que se inspirou em Leopardi.

<sup>23</sup> Curtius, Ernst Robert. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. São Paulo: Hucitec, 1996. Tradução de Teodoro Cabral e Paulo Rónai, p. 274. Ao estabelecer uma relação entre Poesia e Filosofia, Curtius cita uma passagem do *Zibaldone*, na qual Leopardi afirma: “La scienza del bello scrivere è una filosofia, e profundissima e sottilissima, e tiene a tutti i rami della sapienza” (*Zibaldone*, 2 728).



italiano. Dos 28 ensaios escolhidos, que vão dos escritos de De Sanctis, Vossler, Croce, Binni, Luporini até chegar a Carpeaux, Bosi, Haroldo de Campos, o que se percebe é a contemplação dos ensaios críticos “mais famosos”, a fim de mostrar as múltiplas e também mais significativas interpretações dadas a Leopardi. A escolha do organizador do volume dá ênfase aos estudos sobre a poesia de Leopardi, refletindo, assim, a preferência da crítica e do próprio organizador.

Contudo, vale sublinhar que, em muitos dos ensaios selecionados, o *Zibaldone* aparece implícita ou explicitamente, como é o caso do ensaio de Vossler “as idéias de Leopardi sobre a arte e sobre a língua” (p. 57), o de Mario Puppo “A poética de Leopardi” (p. 81), o de Natalino Sapegno “A poética” (p. 97), o de Dante Milano “Leopardi” (p. 133) e finalmente o de Haroldo de Campos “Leopardi, teórico de vanguarda”<sup>24</sup> (p. 146).

Embora as referências ao *Zibaldone* sirvam, sobretudo, para explicar a grandeza da poesia de Leopardi, indiretamente há o reconhecimento de que o *Zibaldone* é o lugar privilegiado para as reflexões de Leopardi e serve, em grande medida, para explicar a poesia e a prosa leopordiana.

Otto Maria Carpeaux, um dos grandes defensores e difusores das letras italianas no Brasil<sup>25</sup>, diz que Leopardi foi o “maior poeta que a Itália produziu depois de Dante, e considerado no Brasil como um romântico melancólico, um poeta elegíaco”<sup>26</sup>. Observa ainda que os poemas de Leopardi eram conhecidos no Brasil desde a época do Romantismo, mas não se conheciam os seus diálogos em prosa, as *Operette Morali* (1999: 478).

Assinala que assim como é possível discutir as questões das tendências contemporâneas na literatura, grandes autores, como Leopardi, serão discutidos permanentemente por parte da crítica e história literárias:

<sup>24</sup> Haroldo é aberto a Leopardi porque programaticamente é aberto a toda a inovação que tenha acontecido em qualquer língua do Ocidente ou do Oriente e que se aproxime de algum modo de sua estética de ruptura.

<sup>25</sup> No ensaio “Experiência e valores” escreve Carpeaux “A Itália não é nem nunca foi decadente. Parece apenas assim aos que consideram exclusivamente sua expressão pelas artes plásticas. Na verdade, há intermitência. A Itália exprimiu-se, durante certos séculos, pela arquitetura, escultura, pintura. Durante outros séculos, pela poesia. Durante outras épocas, principalmente pela música. E hoje assim como há 200 anos, pela filosofia e crítica filosófica. Nunca houve decadência, mas sim renascenças sucessivas”.

<sup>26</sup> Carpeaux, Otto Maria. *Ensaaios reunidos: 1942-1978* – Vol I. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999, pp. 477-8.

esses problemas (das tendências contemporâneas na literatura) já podem ser discutidos e são discutidos assim como se discutem permanentemente os grandes objetos literários do passado: na Itália, Dante, Leopardi e Manzoni; na França, Racine, Stendhal e Balzac; na Inglaterra e Estados Unidos, Shakespeare e Milton, Donne e Marvell, Wordsworth e Keats, Henry James e, desde já, Joyce. Essas discussões são o terreno da permanente crítica literária (*História da Literatura Ocidental*, vol. VII, 1966: 3508).

Nos ensaios que Carpeaux dedica às letras italianas em geral e a Leopardi em particular, não vemos, contudo, menção ao *Zibaldone*. O mesmo parece acontecer na sua *História da Literatura Ocidental*. Aliás, nota Carpeaux que apesar de Leopardi ter sido “um dos homens mais infelizes de todos os tempos”<sup>27</sup>, e de ter morrido com apenas 39 anos de idade, deixou, “uma obra de tamanho escassíssimo: um volume de diálogos e meditações filosóficas e um pequeno volume de versos. É, porém, a obra mais perfeita de uma literatura tão grande como a italiana” (1962: 1882). Se nessa passagem Carpeaux desconsidera o *Zibaldone*, reiterando que Leopardi foi “um dos maiores poetas de todos os tempos”, no mesmo artigo o historiador assinala:

na verdade, Leopardi não foi poeta elegíaco-idílico e, muito menos, decadente. Doente, sim, mas os sofrimentos físicos e as humilhações pessoais não lhe quebraram o espírito forte. Dão testemunho disso a dureza de pedra do seu verso, a lucidez crítica dos seus diários (reunidos no imenso *Zibaldone*), e a força de elaborar, nos *Opúsculos morais*, um autêntico sistema filosófico do pessimismo (1962: 1883).

De fato, Carpeaux, exclui o *Zibaldone* das “obras” de Leopardi, pois o “imenso *Zibaldone*” parece não combinar com “obra de tamanho escassíssimo” como declarado anteriormente. A visível negligência ao *Zibaldone* é compensada pela elevada apreciação de Leopardi como poeta e prosador, pois para Carpeaux as *Operette Morali* são uma das melhores obras da literatura mundial.

A concepção de Carpeaux sobre as *Operette Morali* parece não ser exatamente a do crítico, ensaísta e tradutor Haroldo de Campos, que também foi um dos divulgadores do escritor italiano. Além de reconhecer Leopardi como um grande poeta, Haroldo de Campos dedicará

---

<sup>27</sup> Carpeaux, Otto Maria. *Op. cit.*, 1962, vol. IV, p. 1881.

um ensaio a algumas reflexões teóricas que Leopardi elaborou sobre estética no *Zibaldone*.

Segundo Haroldo (reiterando a idéia de Calvino), Leopardi é visto como um teórico de vanguarda, pois “nesse mar de sargaços do pensamento leopardiano [...] muitas reflexões emergem ao primeiro contato e desde logo nos tocam por sua atualidade”<sup>28</sup>.

Haroldo de Campos é um dos primeiros brasileiros, juntamente com Antonio Candido<sup>29</sup>, a sublinhar a importância do *Zibaldone* na obra de Leopardi.

Para Alfredo Bosi, Leopardi será analisado e visto muito mais como poeta do que prosador e ensaísta conforme atestam a sua tese de livre docência, algumas passagens d’*O Ser e o Tempo da Poesia* e a *História Concisa da Literatura Brasileira*.

Em *O Ser e o Tempo da Poesia*, Alfredo Bosi declara que Leopardi é um dos “grandes poetas de todos os tempos” (2000: 12), e é colocado no mesmo patamar de Homero, Virgílio, Dante, Shakespeare, Villon, Hölderlin, Baudelaire, Pessoa, Bandeira, ou ainda é considerado “um dos maiores poetas especulativos de todos os tempos” (p. 221), e que “poemas como os de Blok, Brecht, Neruda e Leopardi antecipam um estado melhor de convívio entre os homens” (p. 226).

As qualidades do poeta Leopardi vão ser predominantes no discurso do autor de *História concisa da literatura brasileira*. Quando cita o *Zibaldone*, o destaque fica por conta das reflexões de Leopardi sobre poesia. Assim, a máxima leopardiana de que “tutto dopo Omero si è perfezionato, tranne la poesia” aparece à página 131 e 137 d’*O ser e o Tempo da poesia*.

Além das considerações de Leopardi sobre poesia, Bosi também chama a atenção para o lingüista: “leio entre as mil e uma anotações de língua e estilo que formam o *Zibaldone di Pensieri* [...]” (p. 55) e filósofo, colocando-o ao lado de Hegel: “[...] os nossos tempos são, como já observavam, com filosofias opostas, Leopardi e Hegel, hostis à poesia, que só se tolera como atividade ilhada, abstraída da prática social corrente e, daí, reificada” (pp. 140-1).

---

<sup>28</sup> In *A arte no horizonte do provável*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 187.

<sup>29</sup> Em *Formação da Literatura Brasileira I e II*, Antonio Candido demonstra ser um grande conhecedor das obras de Leopardi, dos *Canti* ao *Zibaldone*.

Mesmo que “o perfil projetado por Giacomo Leopardi na posteridade foi de um poeta lírico de grave melancolia reflexiva” (1986: 149), o outro Leopardi, o menos conhecido o das *Operette Morali*, é destacado pelo poeta, crítico e tradutor Sebastião Uchoa Leite no ensaio “Leopardi: diálogos sobre a morte e a vida”. Uchoa ressalta que o conteúdo da prosa “despojada e precisa” das *Operette* está intimamente relacionada com o Leopardi lírico dos *Canti*, pois “há nos dois aspectos uma inteireza temática obsessiva” (p. 149). Ao observar que Leopardi não teria sido filósofo, como muitos professam, sustenta ter sido Leopardi somente um “observador reflexivo, cujas anotações assistemáticas e ao longo de muitos anos foram depois recolhidas no *Zibaldone di pensieri*” (p. 150). Segundo Uchoa, Leopardi é um “monumento [...] que prevê o pensar fragmentário moderno, como por exemplo é o caso de Nietzsche e Valéry” (p. 150).

Apesar dessa importante observação, Uchoa prefere centrar sua atenção na “prosa excepcionalmente articulada das *Operette morali*”, que representa o “cruzamento desse Leopardi reflexivo com o lírico dos *Canti*” (p. 150). Pontua Uchoa que

nas *Operette* Leopardi permanece poeta, com forte aderência ao ficcional, do mesmo modo que nos *Canti* persiste o pensador reflexivo. Em ambos os casos, o poético é mais forte e fundamental do que o pensar. Este último resulta da formação humanística do poeta, enquanto que o poético-ficcional é a sua vocação marcada, aquilo que fez com que ultrapassasse a sua época e chegasse até nós ainda surpreendentemente moderno (p. 151).

Tanto Uchoa quanto Haroldo de Campos se distanciam das habituais críticas aos ensaios de Leopardi, procurando evidenciar o Leopardi modernista, não o Leopardi “grego”, o que parece refletir uma preocupação mais estetizante do que filosófica das contribuições do autor italiano.

De alguma forma, os dois brasileiros parecem considerar Leopardi um *flâneur*, no sentido usado por Baudelaire e retomado por Walter Benjamin, isto é, um observador do mundo, a serviço de uma modernidade antecipada, que não se limitava a Recanati.

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. Há, contudo, uma outra tendência, como em Haroldo e Uchoa, de privilegiar uma parte de Leopardi, aquela em que ele coincide com a poética modernista e vanguardista.

Partes dessas duas tendências vão aparecer nos fragmentos selecionados das antologias traduzidas, justamente porque estão presas às correntes críticas e teóricas dominantes, como veremos no próximo capítulo.

### Capítulo III

## O *Zibaldone* nas antologias

A *Encyclopedia of Translation Studies* observa que as

translation anthologies are very common in many countries, and indispensable in the study of translation and literary culture, even in countries where they are less in evidence. [...] Anthologies make up a variegated corpus of variously titled collections that serve several purposes. One large group consists of thematic anthologies [...]. General literary anthologies, on the other hand, tend to project a compact, coherent image of one or several foreign literatures or of parts thereof, such as genres or epochs. They do so precisely because they comply with the principle of configured corpora: they have been compiled following principles of quality, representativeness, etc., and arranged for informative or aesthetic purposes, or both (2001: 13-16).

Assim, as antologias são um meio para se difundir, mesmo que parcialmente, a literatura dentro do próprio país ou fora dele. As antologias, muitas vezes, são as responsáveis pela fixação da imagem de uma época, de um tema, de um tipo de literatura. Vale lembrar que as antologias de textos literários são uma prática bastante comum em muitos países, principalmente nos de língua inglesa, como descreveu T. S. Eliot no ensaio “O que é poesia menor” de 1944 (1988: 56-75).

A complexidade do *Zibaldone* tem dificultado o seu estudo e tem impedido que as contribuições originais de Leopardi no campo estético-literário sejam devidamente reconhecidas e disseminadas. Típicas da dificuldade de compreender o *Zibaldone* são suas traduções, em forma de antologia. Elas, de fato, também não destacam o que considero ser as principais reflexões críticas e teóricas de Leopardi no campo estético-literário, assim como não foram destacadas pelos historiadores e críticos.

Convém lembrar que o *Zibaldone di Pensieri* foi, por muito tempo, desconhecido e desconsiderado pelos italianos e estrangeiros, seja por sua publicação póstuma seja pela singularidade dessa obra, devido ao seu caráter ensaístico, enciclopédico, erudito, fragmentário e heterogêneo. Ainda hoje tal situação parece se perpetuar.

Basta pensarmos que apesar de em língua italiana e dentro do contexto literário italiano existirem e circularem edições integrais do *Zibaldone*, antologias desse texto têm sido publicadas<sup>1</sup>, a fim de “facilitar” a veiculação e divulgação das idéias desse vasto “laboratório” leopardiano. Aliás, as edições integrais do *Zibaldone* não superam as publicações em forma de antologia. Isso, em parte é normal e tem a ver provavelmente com o hábito de leitura (ou de não leitura) de nosso século e, talvez, com custos editoriais. É o próprio Leopardi a adiantar essa discussão em um de seus *Pensieri*, quando assevera:

la sapienza economica di questo secolo si può misurare dal corso che hanno le edizioni che chiamano compatte, dove è poco il consumo della carta, e infinito quello della vista. Sebbene in difesa del risparmio della carta nei libri, si può allegare che l'usanza del secolo è che si stampi molto e che nulla si legga. Alla quale usanza appartiene anche l'aver abbandonati i caratteri tondi, che si adoperarono comunemente in Europa ai secoli addietro, e sostituiti in loro vece i caratteri lunghi, aggiuntovi il lustro della carta; cose quanto belle a vederle, tanto e più dannose agli occhi nella lettura; ma ben ragionevoli in un tempo nel quale i libri si stampano per vedere e non per leggere (1998: 286-7).

Em 1997, antecipando as comemorações do bicentenário do nascimento de Leopardi, é apresentado e publicado o primeiro de seis volumes do *Zibaldone* concebido tematicamente. Fabiana Cacciapuoti a responsável pelo primeiro volume intitulado *Trattato delle passioni*, apresenta uma reviravolta nos estudos sobre o *Zibaldone*, que sempre foi pensado no seu conjunto e não por temas como o próprio Leopardi sugerira. Assim, do imenso livro aberto passa-se a leitura do *Zibaldone* dotado de uma ampla coerência interna. Para Cacciapuoti esse

---

<sup>1</sup> A primeira antologia italiana do *Zibaldone* intitulada *Pensieri di varia filosofia* foi publicada em 1915 e organizada por F. Santoro.

projeto é “un’operazione filologica molto rigorosa ma che rende lo *Zibaldone* più appetibile per i lettori”<sup>2</sup>.

Essa proposta de Cacciapuoti é ainda recente e se as antologias do *Zibaldone* aparecem dentro do próprio contexto literário italiano, fora dele essa prática tem sido uma constante. É através de antologias que esse livro vem sendo difundido no exterior, pois até agora o *Zibaldone* não ganhou nenhuma tradução completa para outra língua<sup>3</sup>.

Para Mario Andrea Rigoni, “leggere lo *Zibaldone* per intero è un’avventura complessa anche per gli addetti ai lavori”, por isso “un’antologia è dunque il modo più immediato per accostare lo *Zibaldone*” (1997: 1).

Essa não parece ser a opinião do crítico francês Gérard Genot que diz

inachevé, discontinu, anthologique, indésé, le *Zibaldone* ne peut être lu que d’une manière paradoxale : ou bien on lit une page après l’autre, et alors on dérape d’un sujet à un autre, on est invité a sauter en avant, ou en arrière ; ou bien on se fie à un index – à cex de Leopardi s’ajoutent, dans les éditions, ceux des “curateurs”, Flora, Binni et Ghidetti -, ont construit un texte fait de pièces et de morceaux recollés, continu en ce qu’il exploite les connexions et les *fonctions* d’une pensée nette et explicite, discontinu aussi en ce que l’on ne peut pas en dissimuler les sutures. On ne peut lire le *Zibaldone*, dans tous les cas, que comme un puzzle. Et à propos, sauf erreur, un puzzle est juste le contraire d’une anthologie<sup>4</sup>.

Embora Genot acredite ser problemático antologizar o *Zibaldone*, na prática tem acontecido o contrário, pois é assim que esse texto vem sendo divulgado.

A não tradução integral do *Zibaldone* certamente está associada às suas dimensões, à sua escritura labiríntica. Uma das conseqüências disso será aquilo que Genot definiu como a intraduzibilidade do *Zibaldone*, pois além dos problemas apontados anteriormente, Genot acrescenta outras razões, sendo que a principal “ou celle qui les contient toutes, est que, traduction

---

<sup>2</sup> Apud “Una nuova edizione dell’opera rivela il sogno di Leopardi: voleva risistemare la valanga di appunti in un dizionario filosofico” de Mirella Serri em *La Stampa* de 25 de setembro de 1997.

<sup>3</sup> Segundo informações do Instituto Leopardi, de Recanati, a França será o primeiro país a ter uma tradução completa do *Zibaldone de Pensieri*, programada para ser publicada ainda este ano.

<sup>4</sup> Genot, Gérard. “L’écriture labyrinthe” in *Critique*, jan/fev., 1990, p. 84.



lui-même, il n'a pu être traduit par Leopardi en une autre sorte d'ouvrage : ce qui nous le livre comme *oeuvre* en soi, tel qu' en lui-même sans fin l'abandon progressif le change" (1990: 77-8).

Contudo, as antologias são uma necessidade, pois, como é sabido, o melhor de algumas literaturas do passado foi preservado através delas. As antologias são pessoais e por isso incluem e excluem ao mesmo tempo, implicando uma escolha que pode ser limitada. No entanto, em alguns casos, é somente através delas que podemos entrar em contato com parte da obra de determinado autor e/ou autores, trazendo para a língua e a cultura nacionais o que se julgou melhor em outras literaturas<sup>5</sup>.

Mesmo o caráter seletivo das antologias traduzidas, o seu aspecto às vezes didático e facilitador, para Steiner, o que importa é que a

translation recompenses in that it can provide the original with a persistence and geographical-cultural range of survival which it would otherwise lack. [...]. Translation can illuminate, compelling the original, as it were, into reluctant clarity [...]. It can, paradoxically, reveal the stature of a body of work which had been undervalued or ignored in its native guise (*After Babel* 1998: 416).

Já que as antologias do *Zibaldone* têm sido uma constante para a divulgação dessa obra, o objetivo é verificar a seleção dos fragmentos do *Zibaldone* numa antologia em italiano, francês, inglês americano, espanhol e português do Brasil, a fim de observar o que essas escolhas refletem, além de traçar os pontos convergentes e divergentes entre elas, investigando os possíveis critérios de seleção do material, os procedimentos que guiaram a elaboração dessas traduções e a obediência ou rejeição das normas hegemônicas, a inserção das traduções no sistema literário receptor e seu eventual impacto nos círculos críticos e nos leitores e escritores.

Contudo, a comparação das antologias traduzidas não se limitará a buscar semelhanças e diferenças nas escolhas dos tradutores, mas, a partir das traduções, poder-se-á investigar a relação existente entre as várias literaturas, porque a tradução permite comparar não somente

---

<sup>5</sup> Ver Costa, Walter C. "Novas vozes do norte", prefácio à *Antologia de Poesia Norte-Americana Contemporânea*. José Roberto O'Shea (org.). Florianópolis: UFSC, 1997, pp. 13-17.

questões lingüísticas, culturais, históricas e sociais de um país, mas também o sistema literário, como um amplo sistema de comunicação<sup>6</sup> onde se entrecruzam diferentes aspectos da tradução.

A Itália foi um dos primeiros países a publicar antologias do *Zibaldone*. É o caso de *Lo Zibaldone scelto e annotato* de G. De Robertis, publicado em 1922 pela La Monnier de Florença.

Na antologia mais recente *Tutto è nulla* (1997), organizada por um dos estudiosos de Leopardi, Mario Andrea Rigoni, a introdução intitulada “L’Enciclopedia Impossibile” parece ter sido escrita na dimensão e natureza do *Zibaldone*, visto que, para muitos, a leitura integral desse livro é uma “aventura complexa” e essa seria a maneira mais imediata para aproximar obra e leitor. Por isso, o organizador declara na sua “Avvertenza per il lettore”:

non credo che la compilazione di un’antologia abbia bisogno di una giustificazione di carattere teoretico, dal momento che essa corrisponde sempre a un’esigenza di carattere pratico: nella fattispecie all’intento di avvicinare un pubblico vasto a un testo che è tra i più alti, vivi, moderni ed emozionanti della letteratura italiana ma che, per le sue dimensioni e ancora di più per la sua natura (...) molto difficilmente si presta ad essere letto dall’inizio alla fine non dico da parte del lettore comune, ma perfino dell’intellettuale o dello studioso (1997: 20).

Essa antologia, de 287 páginas, além de uma introdução, traz as edições do *Zibaldone di Pensieri* em italiano e outras línguas; referências sobre a bibliografia crítica, uma nota ao leitor, os textos da antologia, notas e a relação dos fragmentos utilizados.

Na França, as antologias do *Zibaldone* aparecem desde 1964, com a publicação de G. Leopardi, *Oeuvres*, UNESCO, Cino del Duca, Paris, 1964. Nesse livro há um seleção do *Zibaldone*. Em “langue, style, imitation, mélancolie”, in *Aléa*, Paris, 1984-1985, n° 5 publicam-se fragmentos do *Zibaldone* traduzidos por Danièle Sallenave e em 1987 *Du Zibaldone*, Le Temps qu’il fait, Cognac, 1987, tradução de M. Orcel de fragmentos do primeiro tomo do *Zibaldone di Pensieri*.

---

<sup>6</sup> Esse tipo de abordagem foi desenvolvido por um grupo de estudiosos, dentre os quais se destacam Itamar Even-Zohar, Gideon Toury, José Lambert, André Lefevere, Theo Hermans.

As antologias mais recentes do *Zibaldone di Pensieri* foram divididas por temas: *Le Massacre des illusions* (1992), *La Théorie du plaisir* (1994), *Théorie des arts et des lettres* (1996), traduzidas por Joël Gayraud e editadas pela Allia, que no ano do bicentário de nascimento de Leopardi (1998) traduz e publica na íntegra a antologia *Tutto è nulla*, organizada por M. A. Rigoni um ano antes na Itália.

Interessante notar que a França parece ter sido um dos primeiros países a ter traduzido sistematicamente 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 à literatura. Para Leopardi, a língua francesa é considerada como muito “analítica”, “regular”, “privada de familiaridade”, “incapaz de criatividade”, “não poética”, em oposição, por exemplo, à língua italiana: “língua livre”, “poética”, “própria para tradução” etc. Não obstante, no *Zibaldone di Pensieri* há passagens escritas em francês, bem como algumas das *Correspondências* do escritor italiano também foram escritas nessa língua. Apesar das críticas, Michel Orcel observa, numa possível explicação por Leopardi ter escrito em francês,

que l’italien soit plus libre, d’un double point de vue lexical et syntaxique, est encore plus vérifiable. Mais ce qui frappe dans les observations comparées que Leopardi accumule sur le français et l’italien, c’est l’engagement émotif qui s’y dévoile. Quiconque s’attachera d’un peu près à ces observations, surabondantes, ne pourra que s’en convaincre. Ne pourra s’empêcher de penser que, derrière ces spéculations de cabinet, se dissimule un drame autrement intime, s’agitent des conflits irrationnels, s’affrontent des personnages dont le nom de ces deux langues, italien et français, ne sont que des masques” (1999: 17).

A França foi um dos primeiros países a reconhecer a grandeza de Leopardi. No ensaio “Sainte-Beuve et Leopardi”, publicado em *Portrait de Leopardi*, de Sainte-Beuve<sup>7</sup>, Mario Andrea Rigoni observa

de même que la gloire littéraire de Manzoni fut sanctionnée par Goethe au plan international, celle de Leopardi [...] le fut par Sainte-Beuve, qui, sept ans à peine après la mort du poète, écrivait dans la

<sup>7</sup> Segundo *The Penguin Companion to Literature – European Literature*, Sainte-Beuve (1804-69) é considerado “the greatest of all French critics and possibly the greatest European critic since Aristotle” (1969: 283).

*Revue des deux mondes* un essai décisif qu'il reprendrait par la suite dans les *Portraits contemporains* (1994: 9-10).

Vale observar que esse não foi o primeiro artigo sobre Leopardi na França, outros dois já haviam sido publicados. Contudo, observa M. A. Rigoni que “s’il ne fut pas tout à fait le premier, l’article de Sainte-Beuve fut cependant le plus autorisé et le plus important” (1994: 9-11).

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.

Acredita-se também que a França tenha traduzido metodicamente os fragmentos do *Zibaldone* pela sua longa tradição em relação à tradução dos mais variados tipos de textos e talvez pela sua maior familiaridade com o gênero ensaístico e pela sua tradição na tradução e retradução desse tipo de texto. As traduções de textos de caráter argumentativo se verificam desde o século XII e, no século XVI, segundo a *Encyclopedia of Translation* as

translations from languages other than classical and Romance languages were restricted to English and Germanic works, perhaps the most important being François Baudouin’s translation of Francis Bacon’s *Essays*” [...]. Translation activity prior to 1600 centred on literary texts. However, the translation of scientific texts increased considerably during this period [...] A growing number of Spanish, Italian and English works in both the literary and non-literary domains were also translated during the seventeenth century [...] Translations of Machiavelli’s *Discourse*, Francis Bacon’s *Moral Essays* and John Locke’s treatises, *Civil Government* and *Essay on Human Understanding*, contribute to a rich philosophical and political debate during this period. [...] In the nineteenth century [...] translation was once more regarded as an acceptable literary activity, and many classical works were retranslated in a spirit of historical restitution, which represented a clear split with the tradition of the *Belles Infidèles*. [...] (2001: 410).

Nessa tese, usaremos a antologia *Théorie des arts et des lettres* (1996), traduzida por Joël Gayraud, por ser a mais recente e por apresentar uma seleção dos escritos relacionados à estética e literatura. Essa antologia é dividida em quatro partes: “la pensée à l’épreuve de l’art”; “Avertissement”; “Théorie des arts e des lettres”; “Notes et commentaires”. Diferentemente das outras, essa é terceira antologia de textos do *Zibaldone* dedicada exclusivamente aos fragmentos relacionados à “poética” de Leopardi”.

Segundo o organizador e também tradutor dessa edição, essa antologia de 168 páginas é uma escolha de alguns dos fragmentos selecionados por Leopardi incluídos naquilo que Leopardi intitulou “Teoria delle arti, lettere”, perfazendo um total de aproximadamente 800 páginas. Por isso, o tradutor afirma:

soucieux d’offrir au lecteur un ouvrage maniable et cependant représentatif de la richesse et de la complexité de l’investigation léopardienne, il nous a fallu écarter un certain nombre de fragments pouvant paraître redondants ou portant sur des points de détail dont l’accumulation rendrait difficile une approche globale (1996: xx).

Apesar da “italian literature has undoubtedly possessed an enduring fascination for English-language readers and writers”<sup>8</sup> (2000: 467), as traduções italianas para o inglês britânico variam de período para período como observa Lawrence Venuti em *The Oxford Guide to Literature in English Translation*. Segundo ele,

the choice of Italian texts for translations has always been extremely limited, focusing on relatively few major figures and establishing a canon of works which is generally recognized in Italy, but which hardly reproduces the native reception of Italian literature. And even though the language was known to English-language writers of every period, the influence of Italian on British and American literature has not been consistently strong. Nevertheless, Italian writing represents one of the richest strands in the history of English-language translating, one woven with the succession of trends and debates that have characterized Anglo-American cultures (p. 467).

E se Dante tem sido o escritor italiano mais traduzido para o inglês, por diferentes tradutores, é somente Giacomo Leopardi, segundo Venuti, que tem gozado de uma reputação em inglês comparável ao seu *status* na Itália. Observa ainda que a prosa de Leopardi atraiu os tradutores muito antes da sua poesia (2000: 468). Porém, a prosa traduzida a que se refere Venuti é a das *Operette Morali* e a dos *Pensieri*. Essa preferência talvez reflita o interesse dos ingleses pelos escritos de Leopardi em que se destacam o ceticismo e o pessimismo.

---

<sup>8</sup> Para informações mais detalhadas sobre as traduções de autores italianos em inglês ver *The Oxford Guide to Literature in English Translation*, edited by Peter France. Oxford/New York: Oxford University Press, 2000, pp. 467-502.

A despeito dessas considerações, convém lembrar que é nos EUA, que em 1992, foi publicada uma seleção do *Zibaldone* pela editora Peter Lang com introdução e tradução de Martha King e Daniela Bini.

Essa antologia, de 209 páginas, pensada dentro de um contexto universitário, pois é o 8º volume de uma série dedicada aos “Studies in Italian Culture – Literature in History”, apresenta uma parte biográfica, uma introdução, notas e uma pequena bibliografia.

Na “Introdução”, as organizadoras, primeiramente, procuram enfatizar os aspectos filosóficos do *Zibaldone*, pois segundo elas, Leopardi é visto como precursor do estilo de filosofar da modernidade:

the resistance to recognizing the presence of a real philosophy in Leopardi’s work also had another cause: the longtime tradition in Western thought, from Aristotle to Hegel, that had established the identity or coincidence of philosophy with systematic thought. [...] Only recently scholars who nurtured their thoughts on Nietzsche, Heidegger, and Freud, were able to re-read Leopardi and discover in the asystematic quality of his thoughts not the lack of a philosophical mind, but the trait of a modern philosophical mind akin to those of the philosophers just mentioned (1992: xvi).

Em segundo lugar, apontaram os critérios seguidos para a seleção dos fragmentos do *Zibaldone*, isto é, escolheram passagens que refletissem a variedade do pensamento de Leopardi, tendo em mente que o *Zibaldone* pode facilitar a compreensão das obras literárias do escritor de Recanati.

Além disso, foram selecionados trechos com as reflexões de Leopardi sobre o seu método para compor um poema, e suas opiniões a respeito do efeito psicológico de certas palavras e imagens, pois esse é outro aspecto da modernidade de Leopardi – o do artista consciente. Não foram incluídos trechos sobre filologia e etimologia, porque consideraram de pouco interesse para o leitor médio (1992: xxi-xxii).

Passando do contexto americano ao inglês, sabe-se que na Inglaterra foram publicados inúmeros ensaios, artigos e resenhas sobre Leopardi. De acordo com Iris Origo, os volumes mais importantes são *Essays, Dialogues and Thoughts of Leopardi translated* (1906), publicado em Londres pela Routledge. Em 1966 foi publicada a antologia *Selected Prose and Poetry*,

organizada por Iris Origo e John Heath-Stubbs. Nessa edição há uma seleção dos *Canti*, das *Operette morali*, do *Epistolário*, do *Zibaldone* e dos *Pensieri*.

A Espanha é um dos países onde mais se traduz. Anthony Pym mostra que

the *Index Translationum* for 1947-86 shows Spain as among the three or four countries that translate the most, with its fairly constant rise in translations keeping slightly above the international average. More recent figures [...] show that translated titles were 25 per cent of the Spanish total in 1986 and 26 per cent in 1991, well above the percentage for all larger European countries except Italy [...]. Most book translations are in the fields of general literature (42 per cent of all titles) and children's literature (51 per cent), predominantly from French and English (*Encyclopedia of Translation Studies* 2001: 559).

A antologia *Zibaldone de pensamientos* parece chegar um pouco tarde no contexto espanhol. Publicada em 1990, com 312 páginas, traduzida por Ricardo Pochtar, com seleção e introdução de Rafael Argullol, foi editada em Barcelona pela Tusquets Editores. Essa antologia divide-se em Introducción, Nota aclaratoria, Zibaldone de pensamientos, Notas, Apéndices (Cuadro cronológico, Índice onomástico).

Se percorrermos as 258 páginas da tradução espanhola de fragmentos do *Zibaldone*, veremos que a escolha centrou nos temas de carácter geral e nos que contribuíram para explicar a posição de Leopardi como interlocutor do pensamento moderno. Aliás Rafael Argullol na sua “Nota Aclaratoria” diz que

en cuanto a los contenidos, y dado el ámbito lingüístico de esta edición, hemos privilegiado los de alcance general a costa de los más específicamente locales, circunscritos a la lengua y cultura italianas. También hemos otorgado prioridad a todos aquellos aspectos que contribuyen a explicar la posición de Leopardi como interlocutor sobresaliente del pensamiento moderno (p. 30).

A tradução brasileira de partes do *Zibaldone* foi publicada somente em 1996, por iniciativa de Marco Lucchesi, que organizou a edição *Giacomo Leopardi – Poesia e Prosa*<sup>9</sup> para a editora Nova Aguilar em função das comemorações do bicentenário nascimento do escritor de Recanati.

---

<sup>9</sup> Essa é uma das poucas antologias a organizar num único volume a maior parte da obra de Leopardi.

Talvez o atraso com relação à tradução, mesmo parcial, de um texto tão importante da literatura italiana se deva ao fato de se estar importando um tipo de texto, e um tipo de gênero literário que não foi muito praticado aqui como foi na França, Inglaterra, Espanha, EUA, Alemanha etc.

Além disso, temos de pensar que a literatura brasileira é bastante jovem se comparada às de outros países que traduziram os fragmentos do *Zibaldone*. Diz Antonio Candido que

cada literatura requer tratamento peculiar, em virtude dos seus problemas específicos ou da relação que mantém com outras. A brasileira é recente, gerou no seio da portuguesa e dependeu da influência de mais duas ou três para se constituir. A sua formação tem, assim, caracteres próprios e não pode ser estudada como as demais, mormente numa perspectiva histórica (1997, vol. I: 9).

Há também um outro fator a ser considerado: no Brasil não era muito comum se publicar obras extensas de tipo argumentativo, talvez pelo fato de que a universidade só se estabeleceu no país no século XX, mas nas últimas décadas isso começa a mudar e grandes textos são editados, às vezes antes de outros países, como aconteceu com Gramsci, Benjamin, Bakhtin. A antologia de Marco Lucchesi parece se inscrever nessa tendência.

Fugindo do padrão das outras antologias, Marco Lucchesi escolhe e dispõe tematicamente os trechos traduzidos do *Zibaldone* em três partes: “Considerações Estéticas”; “O Homem e o Universo” e “Considerações Filosóficas”, totalizando 139 páginas, cuja tradução esteve a cargo de Vera Horn.

Um aspecto que diferencia essa antologia das outras é o fato de não seguir uma ordem cronológica e de possuir uma apresentação bastante breve, onde o organizador reconhece ser a seleção feita “uma pequena amostra” do *Zibaldone*, mas “destas páginas selecionadas, entre a confissão e a teoria, impossível não se emocionar o leitor (com uma profunda piedade cósmica) ao se deparar com os palimpsestos do jovem Leopardi” (1996: 550).

Antes de passar à análise da seleção das traduções, cabe tecer algumas considerações em torno da organização dessas antologias. Todas as antologias são monolíngües, a maioria dos fragmentos utilizados são completos; seguem ordem cronológica, menos a brasileira; todas possuem um prefácio ou introdução e exploram preferencialmente os aspectos filosóficos do *Zibaldone*, com exceção da antologia francesa, que é temática.



Outro elemento importante a ser considerado é que praticamente todas as antologias foram publicadas na década de 90, praticamente um século depois da primeira publicação desse texto na Itália.

### A seleção das antologias

Contrariamente à antologia francesa de 1996, que é temática, nas antologias americana, brasileira, espanhola e italiana os fragmentos selecionados privilegiam as considerações filosóficas do escritor italiano. No que se refere às observações estético-literárias, em todas elas há uma preferência pelos escritos de Leopardi sobre poesia. O poeta-filósofo ou o poeta-pensador resgatado por Binni e Luporini será também o destaque das antologias.

Mesmo que o *Zibaldone* contenha, nas palavras de Marco Lucchesi “um afresco da literatura e da filosofia ocidental” (1996: 550), a antologia brasileira preferiu centrar sua atenção nas reflexões de caráter mais filosófico, pois das três partes destinadas a essa antologia somente uma é dedicada às ponderações sobre estética e literatura. Em termos numéricos, das 140 páginas que compõem uma “pequena amostra” (1996: 550) do *Zibaldone*, somente 39 páginas são dedicadas às “Considerações Estéticas”.

O mesmo acontece com a antologia italiana *Tutto è nulla* de 1997, pois como declara o próprio organizador “[...] il duplice criterio al quale ho cercato per lo più di attenermi è quello della rilevanza filosofica per un verso, della compiutezza stilistica per l’altro” (1997: 20).

Na Introdução à antologia espanhola, o organizador, que não é o tradutor, adverte:

uno de los aspectos más valiosos del *Zibaldone* es la información que nos proporciona sobre el estilo de pensamiento de Leopardi. Y a este respecto es un documento quizás único en la cultura europea moderna [...]. El modo como se va cimentando o, en sentido simétrico, vaciando este espacio nos alerta acerca de qué tipo de relación establece Leopardi con su propia actividad mental y, a través de ésta, con su poesía (1990: 9).

Poeta e pensador são colocados lado a lado, pois para Argullol não é necessário perguntar “si Leopardi, además de poeta, es también filósofo. La pregunta debe dirigirse, más bien, al

modo en que concibe el poetizar como tarea íntimamente vinculada a la acción de pensamiento” (1990: 14). Com relação às escolhas, o organizador diz

en cuanto a los contenidos, y dado el ámbito lingüístico de esta edición, hemos privilegiado los de alcance general a costa de los más específicamente locales, circunscritos a la lengua y cultura italianas. También hemos otorgado prioridad a todos aquellos aspectos que contribuyen a explicar la posición de Leopardi como interlocutor sobresaliente del pensamiento moderno (1990: 30)

Os conteúdos de alcance geral e os relativos ao pensamento moderno estão intimamente ligados às reflexões filosóficas de Leopardi sobre “illusione”, “noia”, “nulla”, “piacere”. Essa é coerente com a observação de que no *Zibaldone* “la reflexión política y moral anda pareja con la indagación filológica, el análisis filosófico con la propuesta estética” (1990: 29)

A antologia americana, de 1992, antecipa na Introdução as escolhas dos fragmentos concernentes ao poeta/filósofo. A propósito, as organizadoras observam:

the *Zibaldone* gives the readers of Leopardi’s poetry and prose a rare look into the mind of a great poet: a great poet and moralist, an advocate of illusions and an advocate of nothingness, a man of sensibility and a man of reason (1992: xix).

No tocante às opções, Martha King e Daniela Binni afirmam ter selecionado passagens que refletem a variedade do pensamento leopardiano:

in making our selections we have tried to choose passages that reflect the variety of his thought [...] while keeping in mind the important fact that the *Zibaldone* should facilitate the understanding of his literary works. And with the conviction that biography is useful when it can illuminate the reader’s imagination, we have included passages that reveal the poet’s personality [...]. We have made a large selection of his observations of his own method of creating a poem, an his opinion about the psychological effects of certain words and images (1992: xxi).

Dentro dessa variedade, a antologia americana privilegiou trechos biográficos do autor, que ele próprio intitulou como “memorie della mia vita”, a fim de melhor compreender a personalidade do poeta e, conseqüentemente, o seu fazer poético e filosófico. Esse tipo de escolha também reflete uma corrente de estudos leopardianos, que tenta explicar a obra através

da biografia, de que, por exemplo, a filosofia pessimista de Leopardi seria consequência da sua doença e desgraça individual.

A ênfase nos aspectos biográficos também expressa um certo lugar comum dos estudos literários. Pelo menos até o século XIX, a biografia era um meio muito utilizado para explicar a obra, mas não devemos esquecer que no século XX, essa concepção foi duramente criticada, entre outros, pelos Formalistas Russos. Nessa linha, estão também outros teóricos e críticos como Barthes, que professou “a morte do autor”, deixando explícito a primazia do texto literário.

Embora as teorias mais recentes critiquem o uso das biografias e autobiografias, a crítica, de maneira geral, tende a fazer uso desse tipo de texto. Assim, a antologia americana seleciona 06 fragmentos sobre “Memorie della mia vita”.

A antologia italiana escolhe apenas uma passagem sobre o assunto. A antologia espanhola seleciona dois trechos sobre o tema, um de 23 de julho de 1827 e o outro de 01 de dezembro de 1828, contendo, entre outras observações, as sensações de Leopardi quando estava em Roma:

andato a Roma, la necessità di convivere cogli uomini, di versarmi al di fuori, di agire, di vivere esternamente, mi rese stupido, inetto, morto internamente. Divenni affatto privo e incapace di azione e di vita interna, senza perciò divenir più atto all'esterna. Io era allora incapace di conciliar l'una vita coll'altra; tanto incapace, che io giudicava questa riunione impossibile, e mi credeva che gli altri uomini, i quali io vedeva atti a vivere esternamente, non provassero più vita interna di quella ch'io provava allora, e che i più non l'avessero mai conosciuta

As antologias brasileira e francesa preferiram não utilizar os fragmentos sobre esse assunto.

Excetuando a antologia francesa, todas as outras parecem refletir, em maior escala, a corrente de estudos iniciados por Binni e Luporini, que parece estar se tornando hegemônica nos estudos leopardianos. Esta corrente privilegia os aspectos filosóficos do *Zibaldone*, conectando o poeta ao pensador. Para Martha King e Daniela Bini “it is Leopardi the poet-philosopher who speaks in the *Zibaldone*, no matter what the subject, couching his thoughts in metaphor an simile, ever conscious of the imaginative language forming those thoughts” (1992: xxii).

No tocante às considerações estético-literárias, todas apresentam o fragmento que, de maneira sistemática e concisa, introduz o Sistema de Belas-Artes proposto por Leopardi:

Fine - il diletto; secondario alle volte, l'utile. - Oggetto o mezzo di ottenere il fine - l'imitazione della natura, non del bello necessariamente. - Cagione primaria del fine prodotto da questo oggetto o sia con questo mezzo - la meraviglia: forza del mirabile e desiderio di esso innato nell'uomo: tendenza a credere il mirabile: la meraviglia così è prodotta dalla imitazione del bello come da quella di qualunque altra cosa reale o verisimile: quindi il diletto delle tragedie ec. prodotto non dalla cosa imitata ma dall'imitazione che fa meraviglia. - Cagioni secondarie e relative ai diversi oggetti imitati - la bellezza, la rimembranza, l'attenzione che si pone a cose che tutto giorno si vedono senza badarci ec. - Cagione primitiva del diletto destato dalla meraviglia ec. e però conseguentemente del diletto destato dalle belle arti - l'orrore della noia naturale all'uomo, ricerche sopra le cagioni di quest'orrore ec. - Cagioni dei difetti nelle belle arti - Sproporzione, sconvenevolezza, cose poste fuor di luogo, al che solo (contro l'opinione di chi pensa che provenga dall'avere le arti per oggetto il bello) si riducono i difetti della bassezza della bruttezza deformità crudeltà sporchezza tristizia tutte cose che rappresentate o impiegate nei loro luoghi non sono difetti giacchè piacciono e per mezzo dell'imitazione producono la meraviglia, ma sono difetti fuor di luogo p.e. in un'anacreontica l'immagine di un ciclope, (per lo più) in un'epopea per lo più la figura di un deforme ec. [...] <sup>10</sup>.

Indubitavelmente, esse fragmento é um dos mais importantes na elaboração de Leopardi sobre Belas-Artes, pois é nele que o escritor estabelece as bases de sua própria poética, podendo ser colocado ao lado de Aristóteles, Horácio e Longino.

Devido ao seu caráter temático, a antologia francesa explora outros trechos relacionados a esse sistema de Belas-Artes e que foram analisados separadamente pelo próprio Leopardi como as reflexões sobre o “bello”, “imitazione”, “assuefazione” e “affettazione”. Em menor proporção, a antologia americana também seleciona alguns trechos dos elementos que compõem o sistema de Belas-Artes, privilegiando as considerações sobre “imitazione”, “piacere” e “bello”. A antologia brasileira destaca algumas poucas passagens sobre “imitazione” e “assuefazione”.

Além do esboço do Sistema de Belas-Artes, um traço comum das antologias é a inclusão das meditações de Leopardi sobre a poesia. Todas elas recolhem as ponderações sobre o efeito psicológico e poético de certas palavras, como “infinito”, “vago”, “indefinito”, “illimitato”,

---

<sup>10</sup> A reprodução integral desse fragmento se encontra no Anexo à página 192.

“irrevocabile” etc., pois Leopardi sustenta que a linguagem será tanto mais poética quanto mais vaga e imprecisa for. Se, de um lado, a defesa do vago aproxima Leopardi do simbolismo, de outra parte, cabe ressaltar que Leopardi nunca defendeu o hermetismo nem o irracionalismo. Este talvez seja um aspecto-chave na diferença de Leopardi com a estética que vem de Mallarmé, para quem a poesia se faz com palavras e não com idéias<sup>11</sup>, chega a Joyce e a várias vanguardas. Leopardi é cético, mas é racionalista, admira o vago, mas também está preocupado com o sentido.

A discussão sobre o vago na linguagem poética já estava presente em alguns diálogos de Platão, como no *Fedro* (1979: 863). Assim, nas antologias são recorrentes trechos como:

Le parole *irrevocabile, irremeabile* e altre tali, produrranno sempre una sensazione piacevole [...], perchè destano un'idea senza limiti, e non possibile a concepirsi interamente. E però saranno sempre poeticissime: e di queste tali parole sa far uso, e giovarsi con grandissimo effetto il vero poeta (20. Agos. 1821.).

Le parole *lontano, antico*, e simili sono poeticissime e piacevoli, perchè destano idee vaste, e indefinite, e non determinabili e confuse.

Le parole *notte notturno* ec. le descrizioni della notte ec. sono poeticissime, perchè la notte confondendo gli oggetti, l'animo non ne concepisce che un'immagine vaga, indistinta, incompleta, sì di essa, che quanto ella contiene. Così *oscurità, profondo*. ec. ec. (28. Sett. 1821.).

Non solo l'eleganza, ma la nobiltà la grandezza, tutte le qualità del linguaggio poetico, anzi il linguaggio poetico esso stesso, consiste, se ben l'osservi, in un modo di parlare indefinito, o non ben definito, o sempre [1901] meno definito del parlar prosaico o volgare.

Se as antologias privilegiam as observações sobre a linguagem poética o mesmo acontece com alguns críticos, como Calvino que quando menciona o *Zibaldone* destaca as reflexões do escritor sobre o vago, o indefinido. No ensaio intitulado “Exatidão”, Calvino se interessa e discute as passagens: “Le parole *lontano, antico*, e simili sono poeticissime e piacevoli, perchè destano idee vaste, e indefinite, e non determinabili e confuse” ou “Le parole *notte notturno*

---

<sup>11</sup> Ver Campos, Haroldo. “Comunicação na poesia de vanguarda” in *A arte no horizonte do provável*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 141.

ec. le descrizioni della notte ec. sono poeticissime, perchè la notte confondendo gli oggetti, l'animo non ne concepisce che un'immagine vaga, indistinta, incompleta, sì di essa, che quanto ella contiene. Così *oscurità, profondo. ec. ec.*” Para Calvino, o uso dessas palavras encontra perfeita ilustração nos versos de Leopardi, conferindo-lhe a autoridade dos fatos comprovados (2000: 74).

Ungaretti também trabalha com a noção de “indefinido” na poesia. Assim, nos ensaios “Imagens de Leopardi e nossas” e “Razões de uma poesia”, o poeta italiano, indiretamente, sublinha a importância do uso de certas palavras no fazer poético de Leopardi. Para Ungaretti “infinito” é um vocábulo feliz, pois

pelo seu próprio significado, o vocábulo só pode evocar objetos condicionados por limites; [...] esse mesmo vocábulo possui uma segunda prerrogativa, e na realidade é a sua prerrogativa precípua, quando se torna lírico, dilatando-se naquele momento, por intervenção da inspiração, para além de todo conceito de limite: naquele momento, torna-se vocábulo indefinido. *Misterioso* é o adjetivo que melhor condiz ao vocábulo poesia, e que teria sido conveniente empregar aqui; mas Leopardi acreditava que, dissimulando a sua constrangida confissão do sagrado sob um vocábulo tão racional quanto podia sê-lo o vocábulo *infinito*, dava-lhe o estridor de uma pitada de malícia voltairiana (1994: 216-7).

A escolha dessas passagens pelas antologias e por alguns críticos revela a importância do assunto e a originalidade de Leopardi nessa área e a proximidade com os gregos<sup>12</sup>. Originalidade que ao mesmo tempo o distancia e o aproxima da noção de estranhamento ou desvio, que foi semeada por Aristóteles, retomada na Idade Média até o Romantismo e amplamente utilizada pelos Formalistas Russos como *ostranenie*<sup>13</sup>. Leopardi também se distancia de posições como a defendida por Jakobson, que, em “Linguística e poética”, ao refletir sobre a linguagem poética, descreve-a como uma das seis funções da linguagem: emotiva, conotativa, referencial, metalingüística, fática e poética (1975: 122-7). Leopardi não trata a linguagem literária como

<sup>12</sup> Em um fragmento de 12 de dezembro de 1823, Leopardi escreve: “In Omero tutto è vago, tutto è supremamente poetico nella maggior verità e proprietà e nella maggior forza ed estensione del termine”.

<sup>13</sup> Segundo Aguiar e Silva “a concepção de língua literária como desvio encontra-se já exposta em Aristóteles e aparece posteriormente formulada, sob formas afins, ao longo de toda a tradição literária européia. Na teoria literária contemporânea, desde o formalismo russo até a poética gerativa, o conceito de *desvio* tem continuado a desempenhar um papel relevante na caracterização da língua literária (1997: 148).

produto de uma função específica da linguagem verbal como faz Jakobson e outros, mas na complexidade de seu conjunto. Por isso ele afirma:

non solo l'eleganza, ma la nobiltà la grandezza, tutte le qualità del linguaggio poetico, anzi il linguaggio poetico esso stesso, consiste, se ben l'osservi, in un modo di parlare indefinito, o non ben definito, o sempre [1901]meno definito del parlar prosaico o volgare. Questo è l'effetto dell'esser diviso dal volgo, e questo è anche il mezzo e il modo di esserlo. Tutto ciò ch'è precisamente definito, potrà bene aver luogo talvolta nel linguaggio poetico, giacchè non bisogna considerar la sua natura che nell'insieme, ma certo propriamente parlando, e per se stesso, non è poetico. Lo stesso effetto e la stessa natura si osserva in una prosa che senza esser poetica, sia però sublime, elevata, magnifica, grandiloquente. La vera nobiltà dello stile prosaico, consiste essa pure costantemente in non so che d'indefinito. Tale suol essere la prosa degli antichi, greci e latini. E v'è non pertanto assai notevole diversità fra l'indefinito del linguaggio poetico, e quello del prosaico, oratorio ec.

De forma geral, Leopardi estabelece as bases para se pensar o que seria a linguagem literária<sup>14</sup>. Essa é uma das discussões que há muito vem se tratando e há muito se tem procurado fundamentar a famosa distinção entre literatura e não-literatura, entre textos literários e não-literários, através da delimitação e da caracterização de uma linguagem literária, ou poética como usa Leopardi.

Ao propor que determinadas palavras têm um certo valor na linguagem poética, Leopardi aproximando-se da retórica, demonstra preferir ideais de equilíbrio estético e de sóbria elegância estilística, como se pode depreender do fragmento citado anteriormente.

Na Introdução á antologia americana, as organizadoras-tradutoras deixam claro que: “Leopardi’s meditations on the creative process an his statements on style and the psychological effect of certain words are a rare testimony of a great poet” (1992: xv). Testemunho documentado nas mais de 4000 páginas do *Zibaldone* e que superam, inclusive, as meditações de Keats, Wordsworth e Eliot, que também escreveram sobre seu próprio método de escrita ou sobre a poesia. Aliás, para elas, “aesthetics and poetry are Leopardi’s life-long concern, since art – and poetry in particular – are for him the only solace for life’s suffering” (*idem*).

---

<sup>14</sup> As expressões “língua literária” ou “linguagem literária” e “língua poética” e “linguagem poética” são utilizadas como equivalentes.

A reflexão sobre a poesia melancólica e sentimental também será de interesse de todas as antologias, especialmente o fragmento de 24 de junho de 1820, quando Leopardi diz:

la poesia malinconica e sentimentale è un respiro dell'anima. L'oppressione del cuore, o venga da qualunque passione, o dallo scoraggiamento della vita, e dal sentimento profondo della nullità delle cose, chiudendolo affatto, non lascia luogo a questo respiro. Gli altri generi di poesia molto meno sono compatibili con questo stato. Ed io credo che le continue sventure del Tasso sieno il motivo per cui egli in merito di originalità e d'invenzione restò inferiore agli altri tre sommi poeti italiani, quando il suo animo per sentimenti, affetti, grandezza, tenerezza ec. certamente gli uguagliava se non li superava, come apparisce dalle sue lettere e da altre prose. Ma quantunque chi non ha provato la sventura non sappia nulla, è certo che l'immaginazione e anche la sensibilità malinconica non ha forza senza un'aura di prosperità, e senza un vigor d'animo che non può stare senza un crepuscolo un raggio un barlume di allegrezza.

Essa simpatia comum parece refletir o diferencial leopardiano que é o de se opor ao romantismo ou ao senso comum ocidental. Quando Leopardi defende a poesia sentimental e melancólica, ele se distancia das posturas de Mallarmé, Joyce e outros, que ao sentimentalismo opõem o antissentimentalismo, não a melancolia profunda como faz Leopardi. Talvez se pudesse dizer que a modernidade tipo Mallarmé, Joyce é o oposto do romantismo, enquanto que a de Leopardi, não. É mais distanciada, pois ele sabe que a poesia sentimental é própria de seu tempo, como observa em algumas passagens do *Zibaldone*. A melancolia está relacionada com o clássico e com os grandes autores de todos os tempos, não apenas com as escolas literárias imediatamente precedentes. Neste sentido a opção de Leopardi anuncia a de Poe e a de Borges. A melancolia, aliás, será um dos elementos essenciais para a poesia, que Poe discute em “A filosofia da composição”.

Ainda sobre a poesia melancólica, as antologias, com exceção da espanhola, escolhem o fragmento em que Leopardi afirma:

non è propria de' tempi nostri altra poesia che la malinconica, nè altro tuono di poesia che questo, sopra qualunque subbietto ella possa essere. Se v'ha oggi qualche vero poeta, se questo sente mai veramente qualche ispirazione di poesia, e va poetando seco stesso, o prende a scrivere sopra qualunque soggetto, da qualunque causa nasca detta ispirazione, essa è certamente malinconica, e il tuono che il poeta piglia naturalmente o seco stesso o con gli altri nel seguir questa ispirazione (e



senza ispirazione non v'è poesia degna di questo nome) è il malinconico. Qualunque sia l'abito, la natura, le circostanze ec. del poeta, pur ch'ei sia di nazione civile, così gli accade, e come a lui così a un altro che non avrà di comune con lui se non questo solo. ec. Fra gli antichi avveniva tutto il contrario. Il tuono naturale che rendeva la loro cetra era quello della gioia o della forza della solennità ec. La poesia loro era tutta vestita a festa, anche, in certo modo, quando il subbietto l'obbligava ad esser trista. Che vuol dir ciò? O che gli antichi avevano meno sventure reali di noi, (e questo non è forse vero), o che meno le sentivano e meno le conoscevano, il che viene a esser lo stesso, e a dare il medesimo risultato, cioè che gli antichi erano dunque meno infelici de' moderni. E tra gli antichi metto anche, proporzionatamente, l'Ariosto ec. (12. Dec. 1823.).

Para Leopardi, a poesia melancólica não só é própria dos tempos modernos, mas é também fruto da inspiração. Melancolia e inspiração são características dos modernos e não dos antigos.

Ainda sobre poesia, e seguindo a polêmica antigo vs moderno, as antologias americana, brasileira e a italiana destacam um assunto de interesse permanente para Leopardi, isto é, que a poesia sentimental é própria dos modernos e a imaginativa dos antigos. Quando Leopardi faz esse tipo de distinção está, provavelmente, querendo combater as concepções hegemônicas de sua época, que diziam que afirmavam ser a “imaginação” como característica dos modernos, ou românticos.

A propósito, Aguiar e Silva observa que

o conceito de imaginação adquire no romantismo uma importância particular. O século XVIII, e em especial a estética do empirismo inglês, considera a imaginação como a faculdade que permite conjugar, [...], as imagens ou fragmentos das imagens apresentadas aos sentidos, de maneira a construir uma nova totalidade. [...] Na estética romântica, a imaginação emancipa-se da memória [...] deixa de ser uma faculdade serva dos elementos fornecidos pelos sentidos e transforma-se em força automaticamente criadora [...] (1997: 552).

Esta teoria da imaginação está presente, segundo Aguiar e Silva, em muitos poetas e críticos românticos, como Coleridge, Shelley, Schelling e Schlegel (1997: 552-3), mas não em Leopardi, distanciando-se, assim, de sua própria época. Talvez essa atitude seja o traço comum a todos os grandes, pois para afirmar a sua voz própria precisa ir contra a voz comum a seus contemporâneos. Por isso, quando trata da poesia sentimental e da imaginativa, Leopardi declara:

la poesia sentimentale è unicamente ed esclusivamente propria di questo secolo, come la vera e semplice (voglio dire non mista) poesia immaginativa fu unicamente ed esclusivamente propria de' secoli Omerici, o simili a quelli in altre nazioni. Dal che si può ben concludere che la poesia non è quasi propria de' nostri tempi, e non farsi meraviglia, s'ella ora langue come vediamo, e se è così raro non dico un vero poeta, ma una vera poesia. Giacchè il sentimentale è fondato e sgorga dalla filosofia, dall'esperienza, dalla cognizione [735]dell'uomo e delle cose, in somma dal vero, laddove era della primitiva essenza della poesia l'essere ispirata dal falso. E considerando la poesia in quel senso nel quale da prima si usurpava, appena si può dire che la sentimentale sia poesia, ma piuttosto una filosofia, un'eloquenza, se non quanto è più splendida, più ornata della filosofia ed eloquenza della prosa. Può anche esser più sublime e più bella, ma non per altro mezzo che d'illusioni, alle quali non è dubbio che anche in questo genere di poesia si potrebbe molto concedere, e più di quello che facciano gli stranieri. (8. Marzo 1821.).

Ainda em relação à discussão antigo vs moderno, com exceção da antologia francesa, todas as outras selecionam o fragmento em que Leopardi afirma: “Tutto si è perfezionato da Omero in poi, ma non la poesia”. Esta é também, em parte, a postura de Vico, que tinha uma imensa admiração pelo “príncipe dos poetas”, como chamava Homero<sup>15</sup> e a de Pound, que em *ABC da Literatura* diz: “acredito que quem souber realmente o grego poderá encontrar quase tudo em Homero” (1986: 46).

Outro trecho escolhido pelas antologias, menos pela espanhola, é a advertência de que “la sola cosa che deve mostrare il poeta è di non capire l'effetto che dovranno produrre in chi legge, le sue immagini, descrizioni, affetti ec. Così l'oratore, e ogni scrittore di bella letteratura, e si può dir quasi in genere, ogni scrittore”. Esse trecho mostra a preocupação leopardiana com a retórica, onde parece retomar Aristóteles.

Se as escolhas das antologias salientam com mais frequência os fragmentos sobre poesia, no que se refere aos gêneros literários, podemos dizer o único fragmento recorrente nas antologias, com exceção da brasileira, é o relacionado à tripartição dos gêneros literários:

la poesia, quanto a' generi, non ha in sostanza che tre vere e grandi divisioni: lirico, epico e drammatico. Il lirico, primogenito di tutti; proprio di ogni nazione anche selvaggia; più nobile e più *poetico* d'ogni altro; vera e pura poesia in tutta la sua estensione; proprio d'ogni uomo anche incolto, che cerca di

---

<sup>15</sup> *Apud* Burke, Peter. *Vico*. São Paulo: Ed. da Unesp, 1985. Tradução de Roberto Leal Ferreira, p. 62.

ricrearsi o di consolarsi col canto, e colle parole misurate in qualunque modo, e coll'armonia; espressione libera e schietta di qualunque affetto vivo e ben sentito dell'uomo. L'epico nacque dopo questo e da questo; non è in certo modo che un'amplificazione del lirico, o vogliam dire il genere lirico che tra gli altri suoi mezzi e subbietti ha assunta [4235]principalmente e scelta la narrazione, poeticamente modificata. Il poema epico si cantava anch'esso sulla lira o con musica, per le vie, al popolo, come i primi poemi lirici. [...]. Il drammatico è ultimo dei tre generi, di tempo e di nobiltà. Esso non è un'ispirazione, ma un'invenzione; figlio della civiltà, non della natura; poesia per convenzione e per volontà degli autori suoi, più che per la essenza sua. [...]<sup>16</sup>.

Esse tipo de preferência condiz com a crítica, que reconhece a originalidade da argumentação de Leopardi no tocante aos gêneros, especialmente nesse fragmento de 1826. Natalino Sapegno apóia seu ensaio “A Poética” no trecho apresentado acima. Para ele,

a poética leopardiana atinge a sua expressão culminante em 1826, em uma série de reflexões dedicadas aos problemas dos gêneros literários, e assim, precisas e amadurecidas em 28, a propósito de um estudo sobre a questão homérica e sobre os cantos épicos populares. Dos três gêneros fundamentais da poesia, o único essencialmente poético é o lírico; lá onde o épico pode ser reduzido em última instância também ele ao lírico [...] e o dramático deve ser excluído, pelo seu caráter intelectualístico, imitativo, e pela sua origem espetacular e prática, do âmbito da poesia propriamente dita (1996: 97).

Nenhum teórico parece ter defendido concepções semelhantes às formulações de Leopardi sobre o gênero lírico, épico e dramático. A concepção tripartida se encontra em Platão, mas não inclui a lírica (2000: 75-113). Leopardi também não relaciona o gênero ao tempo, como é comum a partir de Humboldt e Schelling e que de Hegel a Staiger e Jakobson foi sempre retomado. Parece existir um consenso de associar o gênero épico ao passado, o lírico ao presente e o drama ao futuro. Leopardi mais uma vez distancia-se e prefere, talvez aqui aproximando-se a Vico, ver os gêneros dentro de uma categoria que podemos chamar de histórico-social: a lírica como própria dos povos selvagens, a épica também própria dos selvagens, mas guerreiros, e o drama como próprio da civilização.

Além da escolha desse fragmento, a antologia francesa reproduz parcialmente outros três trechos sobre o drama e um sobre a épica. Isso não acontece por acaso, pois a França foi um

---

<sup>16</sup> A reprodução integral desse fragmento se encontra no Anexo à página 207.

dos países que mais se preocupou com esse gênero literário. Basta lembrar a *Arte poética* de Boileau ou o *Prefácio de Cromwell* de Victor Hugo.

Diferentemente da antologia francesa, a americana privilegia trechos sobre o gênero épico, são três contra apenas um sobre o drama e outro sobre a lírica. A antologia italiana seleciona três fragmentos sobre o drama, um sobre a épica, e outro sobre a lírica. A espanhola escolhe dois sobre o drama e um sobre a épica. A antologia brasileira preferiu apenas um sobre a lírica

Como visto, no tocante às escolhas sobre gênero literário, as antologias variam. Mas as antologias brasileira, italiana, inglesa não deixam de incluir o famoso fragmento sobre a lírica, já consagrado por parte da crítica. Wellek, na *História da crítica moderna*, chama a atenção para esse trecho que aparece nas antologias:

la lirica si può chiamare la cima il colmo la sommità della poesia, la quale è la sommità del discorso umano. Però i francesi che sono rimasti molte miglia indietro del sublime nell'epica, molto meno possono mai sperare una vera lirica, alla quale si richiede un sublime d'un genere tanto più alto. Il Say nei Cenni sugli uomini e la società, chiama l'ode, la sonata della letteratura. È un pazzo se stima che l'ode non possa esser altro, ma ha gran ragione e intende parlare delle odi che esistono, massime delle francesi.

Se as escolhas das reflexões de Leopardi sobre gênero literário são escassas, com relação à tradução, a negligência é maior, conforme podemos visualizar no quadro abaixo:

### Teoria dos Gêneros

| Antologia americana  | Antologia brasileira | Antologia espanhola                            | Antologia francesa  | Antologia italiana  |
|--|----------------------|--|---|---|
| p. 58 lírica<br>p. 123-4 épica<br>p. 171 drama<br>p. 182 geral<br>p. 191-2 épica<br>p. 192 épica | p. 586 lírica        | p. 187-8 drama<br>p. 198 drama<br>p. 206 épica | p. 128-9 drama<br>p.140 drama<br>p. 151 épica<br>p. 163 geral | p. 52 lírica<br>p. 120 geral<br>p. 156 drama<br>p. 191 tragédia<br>p. 234 geral<br>p. 251 épico e drama<br>p. 252 geral |

## Teoria da Tradução

| Antologia americana                | Antologia brasileira | Antologia espanhola | Antologia francesa  | Antologia italiana          |
|------------------------------------|----------------------|---------------------|---------------------|-----------------------------|
| p. 30<br>p. 69<br>p. 171<br>p. 191 | nada                 | nada                | pp. 20-21<br>p. 126 | p. 30<br>p. 129<br>p. 136-7 |

Na antologia italiana há fragmentos, editados com cortes, sobre questões tradutológicas. Vale sublinhar que os trechos escolhidos se referem à superioridade da língua italiana em relação à alemã e francesa no tocante às traduções. Aqui o elemento nacionalista predomina: “la lingua italiana è certo più atta alle traduzioni che non sarebbe stata la sua madre latina [...]” ou “[...] la lingua italiana, che in ciò chiamo unica tra le vive, può nel tradurre, conservare il carattere di ciascun autore in modo ch’egli sia tutto insieme forestiero e italiano. Nel che consiste la perfezione ideale di una traduzione e dell’arte di tradurre”.

A antologia francesa tampouco dá muito relevo às reflexões sobre tradução, reservando apenas três páginas a este tema. Uma possível explicação é que Leopardi, em muitas passagens, critica de forma contundente a língua e as traduções francesas, afirmando que: “sono perciò rare tra’ francesi le buone traduzioni poetiche [...]”.

A antologia americana introduz apenas três passagens sobre o tema, que refletem, respectivamente, as ponderações de Leopardi sobre equivalência e tradutor. Essas escolhas parecem estar em concordância com os debates acadêmicos atuais, principalmente, o relacionado ao tradutor através de Lawrence Venuti. As antologias brasileira e espanhola não trazem nenhum fragmento sobre tradução.

Num enfoque mais geral, podemos dizer que, com exceção da antologia brasileira, os fragmentos de cunho estético-literários selecionados seguem uma ordem cronológica, mas em nenhum momento sugerem que as observações de Leopardi formam um sistema coerente e orgânico de idéias, a ponto de constituir um sólido sistema e prestam uma verdadeira contribuição para a teoria literária<sup>17</sup>, onde questões como autor, gênero, leitor, estilo, literatura etc são

<sup>17</sup> Entendo as contribuições de Leopardi para: 1) a teoria da literatura quando suas reflexões se relacionam com as noções gerais, os princípios, os critérios que norteiam a literatura; 2) a teoria literária quando se refere à crítica.

periodicamente retomadas. Nem a antologia francesa constitui propriamente uma exceção, neste sentido, pois os textos incluídos em *Théorie des arts et lettres* não refletem a sistematicidade presente no *Zibaldone* e que só se revela através de uma leitura mais atenta de trechos escritos em distintos momentos. O volume talvez fizesse jus a seu título se o organizador tivesse escolhido trechos dos principais fragmentos sobre poesia, música etc.

Para isso seria necessário uma leitura detida do texto integral do *Zibaldone* porque os fragmentos estão espalhados no imenso texto. Conservar a ordem cronológica como sugere o organizador (p. xx) não é suficiente para apreender a complexidade do sistema leopardiano.

Esse trabalho pode ser facilitado com a utilização do texto em versão eletrônica, disponível em rede desde fevereiro de 2001. A atual edição eletrônica facilita a elaboração de uma antologia que reflita mais o sistema leopardiano. Através de palavras-chave pode-se ir de trecho em trecho até compor um todo mais representativo. Essas antologias, às vezes, parecem trabalhar mais com outras antologias e com o índice de algumas edições do texto integral do que com o texto integral propriamente dito, mesmo se todas dizem ter utilizado edições integrais para compor a própria antologia. Por outro lado, tendem a ver no texto total apenas aquelas partes que já foram assinalados pelos críticos como importantes e ver o resto como meditações em estado bruto, não finalizadas ou refinadas.

De maneira geral, as antologias escolhem de Leopardi justamente aqueles trechos em que ele trata questões já consagradas por outros teóricos e críticos e incorporadas à tradição. Tudo o que parece novo em Leopardi como as elaborações sobre tradução e gênero, as antologias desconhecem. São essas contribuições de Leopardi que passaremos a examinar na segunda parte desta tese.

## IIª Parte

### O *Zibaldone*: do caos ao cosmo

*La visée de la théorie est en effet la dérouté du sens commun. Elle le conteste, le critique, le dénonce comme une série d'illusions [...] dont il lui paraît indispensable de commencer par se libérer pour pouvoir parler de la littérature.*

Antoine Compagnon

A literatura italiana é uma das mais antigas na Europa<sup>1</sup> e, até hoje, referência obrigatória para a letras do ocidente. Embora Welles afirmasse que “a Itália desempenha um grande e significativo papel na história da crítica: na Renascença, no começo do século 18 e ainda no século 19 (De Sanctis) e no começo do século 20 (Croce)” (1967a: 120), no campo da teoria literária, contudo, a Itália não teve a mesma sorte. Mais especificamente, no século XIX, a Itália, com exceção de De Sanctis, não é uma referência para a teoria e a crítica literárias. Entretanto,

se percorrermos o *Zibaldone* encontraremos, em meio à confusão de notas filológicas e reflexões sobre a inutilidade da vida e a necessidade de ilusão, juízos literários dos mais notáveis que modificam a primeira impressão superficial sobre o convencionalismo e a ortodoxia neo-clássica de Leopardi (1967b: 242).

A *Encyclopedia of Essay* é uma das poucas obras de referência a destacar a importância dos ensaios de Leopardi sobre arte e literatura:

kept between July 1817 and december 1832, the manuscript of *Zibaldone* fills 4526 pages with entries ranging from brief fragments and notes and notes to fully developed essays. In these he brings

---

<sup>1</sup> Para maiores detalhes, ver o site sobre crítica literária: <http://www.ipl.org/ref/litcrit/> (03.12.1999). Nesse endereço é possível encontrar vários períodos, autores e obras da literatura mundial.

together a vast learning with are comparable to and even superior to those of Goethe, Wordsworth and Coleridge in their appreciation of literature (1997: 473).

Se no *Zibaldone* encontramos juízos notáveis sobre literatura e se essa obra tivesse sido publicado ainda no século XIX, a Itália poderia ter sido considerada uma referência para os estudos de teoria literária. Teoria e crítica literárias teriam vivido o seu momento de glória e, quem sabe, alcançado a vanguarda dos estudos literários no mundo.

Nunca é demais lembrar que O *Zibaldone* é um livro multifacetado. *100 Capolavori della letteratura italiana*, antologia organizada por Alberto di Santo, em 1997, considera o *Zibaldone* uma das melhores obras em prosa da literatura italiana, pois contém as mais diversas reflexões do autor: da infelicidade humana às considerações de caráter estético-literário (1997: 66).

No *Zibaldone*, Leopardi atua ora como crítico, ora como teórico, ora como historiador, ora como simples apaixonado pela literatura, possuindo uma jurisdição ilimitada nesse campo. Nesse imponente *corpus*, é possível traçar linhas entre a reflexão sobre a natureza das Belas Artes, de um lado, e a crítica e a teoria, de outro.

Pela própria natureza do estilo de pensamento de Leopardi, que mistura crítica, teoria etc., é árduo circunscrever as esferas da sua crítica e teoria literária do conjunto geral do seu pensamento, de sua filosofia da história, de sua psicologia, e de suas reflexões lingüísticas e estéticas.

As contribuições de Leopardi para a teoria literária são importantíssimas. Leopardi se preocupou em refletir sobre as noções gerais, os princípios, os critérios que norteiam a literatura, examinando as grandes questões discutidas pela teoria da literatura ao longo da história do Ocidente.

Partindo das teorias literárias antigas, medievais e clássicas, Leopardi constrói a sua própria poética, que, como veremos, antecipa e talvez supere, em muitos aspectos, as teorias que se desenvolveram no século XX: formalismo russo, hermenêutica, a estética da recepção etc.



Se algumas das teorias literárias do século XX tentaram se afastar e apagar termos de uso corrente da literatura como: autor, intenção, sentido, interpretação, representação, conteúdo, fundo, valor, originalidade, história, influência, período, estilo, gênero etc<sup>2</sup>, para Leopardi, ao contrário, essas questões são o seu foco de interesse permanente.

Os escritos de Leopardi sobre e de literatura ocupam boa parte do *Zibaldone*, dentre os quais, destacam-se: literatura grega, latina, italiana, francesa, antigo/moderno, belas artes, língua, gênero, tradução, recepção etc. Teorizar sobre literatura era, para Leopardi, interessar-se pela literatura em geral. Aliás, devemos lembrar que a teoria literária está ligada à formulação de princípios explicativos e critérios norteadores da análise e interpretação de um texto, e como ressaltam Welck e Warren, “só se torna possível com base no estudo de obras literárias concretas” (1976: 45).

A principal significação de Leopardi para a crítica e teoria literárias deve ser procurada na reformulação de um sistema de Belas Artes, na (re)interpretação de uma teoria dos gêneros, com ênfase na teoria da lírica. É também um dos primeiros teóricos a tratar sistematicamente da posição do leitor, antecipando assim, a teoria da recepção, e desenvolveu uma concepção bastante autônoma sobre a tradução, devendo, de fato, ser posto ao lado dos grandes pensadores do fenômeno tradutório como Schleiermacher e Dryden.

O *Zibaldone* não é um livro que pode ser lido depressa, exigindo um leitor de extrema paciência. E ninguém define melhor essa virtude do que o próprio Leopardi: “La pazienza è la più eroica delle virtù giusto perchè non ha nessuna apparenza d’eroico”.

À medida que se lê o *Zibaldone* crescem a coerência e a consistência, a uniformidade de ponto de vista, a despeito de contradições ocasionais e mudanças de acentuação.

Suas opiniões sobre língua, literatura, poesia, estética são uma afirmação quase instintiva de seu gosto. Seu critério principal é dado sempre por padrões de estilo<sup>3</sup>, composição, harmonia,

---

<sup>2</sup> Em *Le Démon de la théorie* (1998), Compagnon retoma esses conceitos e procura observar ao longo do século XX como os teóricos os refutaram e/ou assimilaram.

<sup>3</sup> Em matéria de estilo, para Leopardi “La naturalezza dello scrivere è così comandata che posto il caso che per conservarla bisognasse mancare alla chiarezza, io considero che questa è come di legge civile, e quella come di legge naturale, la qual legge non esclude caso nessuno, e va osservata quando anche ne debba soffrire la società o l’individuo, come non è straordinario che accada”.

eloquência, e a sua paixão é a literatura. Leopardi era um homem de letras, por isso é incontestável o seu interesse por esses temas.

Se o poeta Leopardi é dos mais estudados da literatura italiana, no que se refere ao ensaísta do *Zibaldone*, parece não haver uma discussão sistemática de suas contribuições para a teoria e crítica literárias.

Isso parece confirmar o que diz Camerino acerca dos estudos do *Zibaldone*:

se si eccettuano alcuni studi di carattere eminentemente testuale [...] non si contano più ormai i lavori su Leopardi che, forse in alcuni casi, al di là delle intenzioni del critico, finiscono per privilegiare, sia pure per una legittima reazione al rifiuto opposto da parte di Croce e dei suoi seguaci al Leopardi pensatore, l'esame delle pagine teoriche e speculative dell'autore, anche nell'analisi, in verità a volte sbrigativa, della sua poesia; o, ancor peggio, finiscono per avallare interpretazioni esclusivamente ideologiche o filosofiche (1998: 1).

Como se percebe, a crítica mais recente observa que a ênfase dada ao *Zibaldone* é a relacionada aos aspectos filosóficos e, mais recentemente, aos ideológicos. Quanto aos de caráter estético-literário são quase inexistentes.

As razões dessa falha não parecem ser difíceis de se detectar: o próprio volume da sua produção literária, o fato de serem raramente afirmados em um contexto sistemático os seus juízos literários, a constante oscilação e o esvoaçar de um assunto a outro, a falta de transição na escrita dos ensaios, o seu estilo difícil e tortuoso, o emprego de parágrafos longos, pontuação escassa, uso abundante de *et cetera*, o obscuro plano de seu trabalho e todo seu aspecto de erudição. Essas dificuldades parece vir ao encontro de Genot, que afirma:

le *Zibaldone* est un labyrinthe d'écriture, le produit d'une écriture labyrinthique, où coexistent : la limpidité manifeste de développements parfaitement calibrés, dont on dirait en France qu'ils ont *un bon plan* ; le piquetage, de plus en plus discontinu avec les années, de notules, surtout philologiques [...] ; les retours, rallonges, adjonctions de renvois *vers l'avant*, parfois de titres [...] ; labyrinthe et surimpression, sur la carte de celui-ci, de parcours qui laissent des traces discontinues. Le soussigné connaît plus d'un qui n'est jamais sorti du *Zibaldone* (1990: 77-8).

Entretanto, não justifica o relativo descaso para com o *Zibaldone*, pois em sua aparente desordem, o livro apresenta uma grande coesão interior intelectual, a ponto de formar um sistema *sui generis* nos mais diferentes campos. O próprio Leopardi teoriza a respeito em algumas passagens do *Zibaldone*. Para ele, “*mancare assolutamente di sistema (qualunque esso sia), è lo stesso che mancare di un ordine di una connessione d’idee, e quindi senza sistema, non vi può esser discorso sopra veruna cosa*”.

A idéia da elaboração de um sistema parece estar relacionada com a forte determinação de Leopardi de enfrentar o problema da organização do conhecimento. Segundo Rafael Argullol

la ambición de poseer un sistema propio es, pues, una de las obsesiones juveniles de Leopardi, a la que, por otra parte, nunca renunciará explícitamente. No obstante, es obvio que tal ambición no se traduce, ni siquiera de manera parcial, en sus escritos. Esta es una cuestión de notable peso en el rumbo intelectual del poeta. [...] Leopardi aspira a ser sistemático pero sólo en la misma medida en que esta aspiración se va desgarrando ante la constatación, paulatinamente más firme, de que conocer es desengañarse de toda posibilidad de unidad y, como consecuencia intelectual, de toda posibilidad de sistema. [...] La indagación leopardiana no se despliega, por tanto, como un sistema unitario. Tampoco, sin embargo, como tal vez sería de esperar, rota em fragmentos (1990: 10-2).

Por algum tempo, Leopardi continuará discutindo o seu sistema, que segundo ele é um sistema que

non distrugge l’assoluto, ma lo moltiplica; cioè distrugge ciò che si ha per assoluto, e rende assoluto ciò che si chiama relativo. [...]. Così tutte le perfezioni relative diventano assolute, e gli assoluti in luogo di svanire, si moltiplicano, e in modo ch’essi ponno essere e diversi e contrari fra loro; laddove finora si è supposta impossibile la contrarietà in tutto ciò che assolutamente si negava o affermava, che si stimava assolutamente e indipendentemente buono o cattivo; restringendo la contrarietà, e la possibilità sua, a’ soli relativi e loro idee (25 de setembro de 1821).

Ou ainda

il mio sistema introduce non solo uno Scetticismo ragionato e dimostrato, ma tale che, secondo il mio sistema, la ragione umana per qualsivoglia progresso possibile, non potrà mai spogliarsi di questo scetticismo; anzi esso contiene il vero, e si dimostra che la nostra ragione, non può assolutamente trovare il vero se non dubitando; ch’ella si allontana dal vero ogni volta che giudica con certezza; e che non solo il dubbio giova a scoprire il vero (...), ma il vero consiste essenzialmente nel dubbio, e chi dubita, sa, e sa il più che si possa sapere (8. Sett. 1821).

[1720]Le verità contenute nel mio sistema non saranno certo ricevute generalmente, perchè gli uomini sono avvezzi a pensare altrimenti, e al contrario, nè si trovano molti che seguano il precetto di Cartesio: *l'amico della verità debbe una volta in sua vita dubitar di tutto*. Precetto fondamentale per li progressi dello spirito umano. Ma se le verità ch'io stabilisco avranno la fortuna di essere ripetute, e gli animi vi si avvezzeranno, esse saranno credute, non tanto perchè sian vere, quanto per l'assuefazione [...]

A discussão de Leopardi sobre um “sistema” pode ser relacionada com uma das reflexões de Valéry sobre o tema, quando afirma: “toute méthode consiste au fond à bien isoler et connaître ses éléments – le reste n'est rien, il se fait tout seul” (1973: 779). O relativismo, a dúvida, o hábito, palavras-chave do sistema de Leopardi, aproximam o escritor de filósofos como Descartes, Bacon e Hume e norteiam as reflexões encontradas no *Zibaldone*.

Em *Resumo de um tratado da natureza humana*, Hume também sugere que a filosofia contida no seu livro “é muito cética, e tende a nos dar uma noção das imperfeições e dos estreitos limites do entendimento humano. Quase todos os raciocínios são aí reduzidos à experiência; e a crença, que acompanha a experiência, é explicada como não sendo senão um sentimento peculiar, ou uma vívida concepção produzida pelo hábito” (1995: 95-7).

Para Ugo Dotti, o processo meditativo de Leopardi “portò il recanatese, alla fine del suo processo meditativo, a contraporre a una filosofia fondata su “ipotesi, sistemi e sentimento” [...] una diversa fondata su “analisi, ragioni e sperienza” (1999: 4). Uma, contudo, não exclui a outra.

O sistema de Leopardi o auxiliou na formulação de uma teoria da literatura que explicasse as suas funções, a natureza do processo de criação e as maneiras pelas quais é construída a obra literária.

Pode-se afirmar que Leopardi é uma figura tão importante da literatura italiana, do pensamento e da vida do século XIX. É de particular interesse para o mundo da língua italiana pela considerável massa crítica e teórica que se encontram no *Zibaldone*.

Antes de examinarmos as teorias de Leopardi, convém situar a crítica<sup>4</sup> do século XVIII e XIX no contexto europeu e, em particular, na Itália, pois nesses dois séculos, Alemanha, França

---

<sup>4</sup> Para Wellek, a palavra crítica deve ser entendida em sentido lato para significar, além dos juízos sobre livros e autores individualmente considerados, o que se tem pensado a respeito dos princípios e da teoria da literatura, sua natureza, seus gêneros, suas origens e sua história. É nesse sentido que também utilizarei a palavra “crítica”.

e Inglaterra exerceram um papel importantíssimo na crítica e teoria literária. Em muitos aspectos, a crítica e a teoria italianas podem ser consideradas como derivadas não somente da sua própria tradição, mas também da crítica francesa, inglesa e alemã.

Diz Wellek que

o nascimento de um conceito emocional de poesia, o estabelecimento do ponto de vista histórico e a recusa implícita da teoria da imitação, das regras do gênero, são sinais decisivos que devem ser antes atribuídos ao século XVIII do que aos começos do século XIX. [...] Numa perspectiva européia, numa história do pensamento crítico, os movimentos técnicos românticos não significam mudança radical. Seja qual for a sua importância em política literária, não representam em si, uma brecha nas idéias da crítica, que já haviam sido formuladas há muito (1967b: 2).

No século XVIII, apesar das contribuições críticas e teóricas terem vindo, principalmente, da França, Inglaterra e Alemanha<sup>5</sup>, Gian Vincenzo Gravina, em *Della ragion poetica* (1708) dá, de acordo com Wellek, “uma das melhores formulações da doutrina neoclássica” (1967a: 120). Gravina faz formulações acerca da poesia e apesar de ter rejeitado a questão dos gêneros literários, mais tarde escreve sobre a tragédia. Um outro expoente dessa época é Muratori (1672-1750), que tenta reviver a poética da Renascença. Enquanto se estabelecia na Itália a tradição neoclássica, vivia em Nápoles o filósofo Giambattista Vico (1668-1744), que expôs uma concepção muito diversa da poesia e da história literária em sua *Scienza Nuova* (1725).

Os poetas Parini e Alfieri também foram críticos, mas de pouca importância. A poética e a crítica mais profissionais da época eram as tradicionais ou simples variações das novas teorias empíricas que surgiam. Os dois críticos mais inovadores dessa época são: Cesarotti e Giuseppe Baretti. Cesarotti formula os requisitos do bom gosto, e o gosto pelo sublime e o terrível. Baretti, por sua vez, foi um cosmopolita do século XVIII, pois se preocupava com outras literaturas que não a italiana (1967a: 120-9).

---

<sup>5</sup> Segundo Wellek, os efeitos do racionalismo cartesiano, do empirismo de Locke e do idealismo de Leibniz estão impressos na crítica das três principais nações e parecem ser largamente responsáveis pelas diferenças entre as críticas francesa, inglesa e alemã (1967a: 7-8).

Em meados do final século XVIII, início do século XIX, pode-se dizer que a Alemanha tornou-se um dos centros de radiação do pensamento crítico. Nesse período, destacam-se os irmãos Schlegel, Schelling, Novalis, que segundo Wellek, “há neles de comum um sistema de idéias e uma definição de gosto que podem ser considerados como tendo influenciado a formação de Coleridge” (1967b: 3), além da figura ímpar, Hegel. Quanto aos ingleses, Lamb, Hazlitt e Keats “os quais formam um grupo distinto, ligados por doutrinas idênticas e um novo método de crítica metafórica, que, [...], exerceram imensa influência durante o século XIX” (idem). Na França, os representantes são Madame de Staël, Chateaubriand, Stendhal e Hugo.

Quanto à Itália, os críticos de maior notoriedade foram Ludovico di Breme, e os também escritores Manzoni, Foscolo<sup>6</sup>, Leopardi e, principalmente, De Sanctis, que figura entre os maiores do século XIX. Wellek diz: “a reconstrução da crítica italiana teria de esperar o aparecimento de De Sanctis, que apreciava e estudou Leopardi, mas fez derivar, de Hegel e outros alemães, suas idéias críticas” (1967b: 246).

Na Itália, De Sanctis tornou-se a principal figura da crítica, mas se o *Zibaldone* tivesse sido melhor conhecido e assimilado, Leopardi também ocuparia um lugar de destaque.

---

<sup>6</sup> Para Wellek “Foscolo conservará uma posição importante, como o primeiro crítico que rompeu com o neoclassicismo e introduziu o ponto de vista histórico no estudo do estilo e crítica da literatura italiana” (1967b: 240)

## Capítulo I

### O *Zibaldone* e o Sistema de Belas Artes: em busca da poética perdida

*Um poeta necessariamente resolve todos os problemas propondo uma arte poética.*  
Ungaretti

Em uma passagem do *Zibaldone*, Leopardi observa:

chi non pensa da se, chi non cerca il vero co' suoi propri lumi, potrà forse credere in una cosa a questo, in un'altra a quello, e non curandosi di rapportare le cose insieme, e di considerare come possano esser vere relativamente fra loro, restare affatto senza sistema, e contentarsi delle verità particolari, e staccate, e indipendenti l'una dall'altra.

Leopardi era muito consciente da necessidade de estabelecer relações e de pensar por conta própria – que é o que caracteriza o pensador – e o escritor italiano foi um pensador da literatura.

Por isso, nas primeiras páginas do *Zibaldone* nos deparamos com fragmentos contendo as tentativas de Leopardi para estabelecer um tratado sobre as Belas Artes. Antes de chegar ao seu sistema propriamente dito, Leopardi discute sobre os elementos que podem constituir esse sistema, a partir de duas questões centrais e universais: “qual é o objeto da arte?” e “qual é a natureza do belo?”. Leopardi formula a pergunta: “[...] Ora se è vero che la perfezione delle cose in sostanza consiste nel perfetto conseguimento del loro oggetto, quale sarà l' oggetto delle Belle Arti?”

Essas formulações também serão recorrentes em Hegel e Croce quando esses iniciam as suas reflexões sobre “A concepção objetiva da arte” e “em que consiste a arte ou poesia”,

respectivamente. Assim para Hegel, “o belo artístico é superior ao belo natural, por ser um produto do espírito que, superior à natureza, comunica esta superioridade aos seus produtos e, por conseguinte, à arte” (2000: 27). Ou seja, a objeto da arte para o idealista alemão será uma manifestação do espírito. Para Croce, a poesia ou a arte é “ ‘intuizione pura’, in quanto è pura di ogni riferimento storico e critico alla realtà o irrealtà delle immagini di cui s’interesse, e coglie il puro palpito della vita nella sua idealità” (1946: 7).

As idéias sobre a arte defendidas por Hegel e Croce se distanciam das de Leopardi, pois Hegel associa a arte ao “espírito” e Croce à “intuição”. Aliás, o filósofo napolitano parece seguir e compartilhar dos ensinamentos de Hegel quando afirma que

l’Estetica, sebbene sia una particolare dottrina filosofica perchè pone a suo principio una particolare e distinta categoria dello spirito, in quanto é filosofica non si distacca mai dal tronco della filosofia, perchè i suoi problemi sono di relazioni tra l’arte e le altre forme spirituali (1946: 18).

Leopardi parte de uma base mais autônoma e empírica e não idealista da arte. Assim, aproxima-se, por um lado, de Aristóteles, que partiu de seu conhecimento da literatura grega para generalizar e formar sua poética e, por outro lado, do empirismo e ceticismo de Hume. Essa tendência filosófica se encontra explicitada em algumas passagens do *Zibaldone*. Não por acaso os filósofos que ele admira estão ligados ao surgimento da ciência e são defensores da razão (e do ceticismo), como podemos deduzir do fragmento abaixo:

ho detto che nessuna veramente strepitosa scoperta nelle materie astratte, e in [1857]qualsivoglia dottrina immateriale è uscita dalle scuole ec. tedesche. Quali sono in queste materie le grandi scoperte di Leibnizio, forse il più gran metafisico della Germania, e certo profondissimo speculatore della natura, gran matematico ec.? Monadi, ottimismo, armonia prestabilita, idee innate; favole e sogni. Quali quelle di Kant, caposcuola ec. ec.? Credo che niuno le sappia, nemmeno i suoi discepoli. Speculando profondamente sulla teoria generale delle arti, i tedeschi ci hanno dato ultimamente il romanzo del romanticismo, sistema falsissimo in teoria, in pratica, in natura, in ragione, in metafisica, in dialettica, come si mostra in parecchi di questi pensieri. Ma Cartesio, Galileo, Newton, Locke ec. hanno veramente mutato faccia alla filosofia.

Leopardi não parece muito impressionado com a filosofia alemã, afirmando, por exemplo, que há mais profundidade em um romance alemão do que em Kant:



i tedeschi incontrano molto meglio e molto più spesso nel vero quando scherzano, o quando parlano con una certa leggerezza e guardando le cose in superficie, che quando ragionano: e questo o quel romanzo di Wieland contiene un maggior numero di verità solide, o nuove, o nuovamente dedotte, o nuovamente considerate, sviluppate ed espresse, anche di genere astratto, che non ne contiene la *Critica della ragione* di Kant.

Retomando o percurso da elaboração de um sistema de arte, ao esboçar o seu sistema de Belas-Artes, o escritor dos *Canti* especula também sobre o gosto, o belo, o sublime, o estilo, os gêneros literários. Observa Weliek que

não se pode negar que as reflexões de Leopardi sobre a crítica são recheadas de doutrinas e termos do neoclassicismo. As muitas mil páginas do seu livro de notas (*Zibaldone*) mostram intenso estudo das línguas e autores clássicos, um interesse técnico, quase profissional, pela cultura clássica. [...] Grande parte da sua teoria segue a bem conhecida rotina: imitação, prazer, como objetivo da poesia, estilo, como prova de boa arte, verossimilhança, são os conceitos que ocorrem constantemente (1967b: 241).

Aqui, contudo, Weliek, que conhecia bem as literaturas modernas, mas talvez não tão bem a grega e não tão bem a filosofia, parece não ter compreendido na totalidade as contribuições estéticas do *Zibaldone*, pois reduz Leopardi a um neoclassicista, quando na prática ele é um modernista diferente por comportar um modernismo muito mais equilibrado, mais perto da natureza, da razão, da erudição.

Isso se evidencia quando Leopardi enceta suas formulações sobre Belas-Artes, afirmando que: “Non il Bello ma il Vero [...] è l’oggetto delle Belle arti”. O conceito de que o “verbo” é o objeto das belas artes preanuncia o realismo, pois estará muito mais preocupado com o “verdadeiro” do que com a “beleza”. Entretanto, é importante assinalar que a estética de Leopardi é demasiado sofisticada para acreditar nos postulados realistas – revolucionários, sem dúvida, mas parciais porque ressaltam apenas uma dimensão da literatura.

Ao discutir sobre o que é o belo, Leopardi diz

[...] le vantate, immutabili, ed universali leggi del bello, sono dunque giuste (complessivamente e quanto all’essenziale); ma non perchè il bello in se stesso sia immutabile e universale e assoluto, ma perchè tale è la natura, che essendo natura, è quindi la principale e più solida fonte delle convenienze in ciò ch’ella contiene, e però del bello. Quindi la teoria delle belle arti (eccetto alcuni particolari) resta

salda, quanto ai precetti ec. benchè speculativamente s'inganni nei principii fondamentali. Ma l'astrazione generalmente non nuoce nel nostro caso al concreto: perchè solamente si tratta di chiamar leggi di natura, necessarie quanto a noi, ma libere quanto a lei, quelle che la detta teoria suol chiamare leggi assolutamente necessarie del bello. Quindi restano le regole della rettorica, della poetica ec. restano gl'indizi per distinguere e fuggire i falsi gusti ec. solamente che si chiamino falsi non in se stessi nè in quanto al bello, ma in quanto ripugnanti al modo di essere effettivo delle cose. Ond'è che il principio delle [1415]belle arti ec. ec. si deve riconoscere nella natura, e non già nel bello, quasi indipendente dalla natura, come si è fatto finora.

Para Leopardi o belo é sempre relativo e ligado ao belo está a imitação, o hábito, a novidade, o prazer, a simplicidade, entre outras coisas. Por isso,

le arti quanto più son suscettive di novità e varietà in ciascuna nazione, e per se stesse, tanto meno ponno variare da nazione a nazione, e viceversa. E la varietà nazionale di cui un'arte bella è capace sta in ragione inversa della varietà universale e costitutiva e specifica. (9. Ott. 1821.)

Quando trata da imitação, Leopardi retoma o conceito aristotélico e afirma que “il Vero” é “l'imitazione della Natura”. Ou ainda que “La perfezione di un'opera di Belle Arti non si misura dal più Bello ma dalla più perfetta imitazione della Natura”. Esse tipo de concepção distancia Leopardi de uma certa vanguarda, que trata os procedimentos artísticos de uma forma isolada e o aproxima, em parte, das concepções românticas. Mas novamente ele se afasta de Hegel que considera a imitação como algo que tem uma “finalidade puramente formal” (2000: 44) e também de Croce que diz ser a imitação “una cosa meccanica e pratica” (1946: 7).

Para Leopardi, a imitação é própria do homem, pois

la facoltà imitativa è una delle principali parti dell'ingegno umano. L'imparare in gran parte non è che imitare. Ora la facoltà d'imitare non è che una facoltà di attenzione esatta e [1365] minuta all'oggetto e sue parti, e una facilità di assuefarsi. Chi facilmente si assuefa, facilmente e presto riesce ad imitar bene.

Platão em *a República* também afirmara que “os poetas realizam sua narrativa por intermédio da imitação” (2001: 85). Nos três primeiros capítulos da *Poética*, Aristóteles já elaborara a sua teoria da imitação, dizendo que a poesia é uma imitação pela voz. Por isso, tragédia e comédia imitam pelo ritmo, pela linguagem e pela melopéia. Ainda, a arte imita “os caracteres, as emoções e as ações”. Esses são pontos de contato entre os dois. Porém, na sua

concepção sobre imitação, Leopardi acrescenta um novo elemento: “l’assuefazione”, ou seja, o hábito<sup>1</sup>.

Para Leopardi, tudo consiste “in una maggiore o minor facoltà di *attendere*, e di *assuefarsi*, la qual seconda facoltà, deriva in gran parte, ed è molto giovata dalla prima, e sotto qualche aspetto è tutt’uno (21 Luglio 1821)”.

“L’assuefazione” é uma palavra recorrente nos escritos de Leopardi e que ele desdobra em diversas passagens:

Non solamente il bello ma forse la massima parte delle cose e delle verità che noi crediamo assolute e generali, sono relative e particolari. L’assuefazione è una seconda natura, e s’introduce quasi insensibilmente, e porta o distrugge delle qualità innumerabili, che acquistate o perdute, ci persuadiamo ben presto di non potere avere, o di non poter non avere, [...] (13 Agosto 1820).

[...] l’assuefazione, [...] ci fa giudicar di una cosa sopra un’altra, di un individuo, di una specie, di un genere stesso sopra un altro, e quindi di una convenienza sopra un’altra. (1 Luglio 1821.)

Non solamente tutte le facoltà dell’uomo sono una facoltà di assuefarsi, ma la stessa facoltà di assuefarsi dipende dall’assuefazione. [...] Tutto in somma nell’uomo è assuefazione. (22. Luglio 1821.)

Se “l’assuefazione” é constante em Leopardi, o mesmo acontece com o “custom”, teorizado por Hume<sup>2</sup> em várias passagens de *A Treatise of Human Nature*. Para Hume, “we call everything custom which proceeds from a past repetition without any new reasoning or conclusion” (1978: 104); “scepticism confirms the view that all reasonings from cause and effect are founded on custom” (p. 183).

O hábito, para Hume, está ainda ligado à percepção, à repetição, à experiência, ao aumento ou diminuição das paixões etc. Segundo Hume, “somos inteiramente determinados pelo costume quando concebemos um efeito seguindo-se a sua causa habitual. [...] A crença brota apenas do costume, e é uma idéia concebida de um *modo* peculiar” (1995: 81-3). De fato, para Hume, tudo é hábito, inclusive a própria lei da causalidade.

---

<sup>1</sup> A propósito de hábito, Vauvenargues diz: “La coutume fait tout, jusqu’en amour” (1994: 32).

<sup>2</sup> Embora Leopardi teorize sobre o hábito, Hume não é citado em nenhuma passagem do *Zibaldone*.

A idéia de que não é o belo o objeto das Belas Artes<sup>3</sup> será retomada por Leopardi que diz: “Tragedia. Comedia. Satira han per oggetto il brutto ed è una mera quistion di nome il contrastar se questa sia poesia”.

Nesse fragmento, Leopardi se aproxima de Aristóteles, quando o filósofo grego no quarto capítulo de sua *Poética* também trabalha com a noção de “feio”, afirmando:

duas causas naturais parecem dar origem à poesia. Ao homem é natural imitar desde a infância [...] e todos os homens sentem prazer em imitar. Prova disso é o que ocorre na realidade: temos prazer em contemplar imagens perfeitas das coisas cuja visão nosrepugna, como [as figuras dos] animais ferozes e dos cadáveres. [...] Se olhar as imagens proporciona deleite, é porque a quem contempla sucede aprender e identificar cada uma delas<sup>4</sup>.

Essas reflexões sobre o belo<sup>5</sup> e o feio nas artes aproximam Leopardi de Victor Hugo, que, ao traçar considerações gerais sobre a arte, no famoso *Prefácio de Cromwell*, diz que o “feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime [...]. O grotesco [...] de um lado cria o disforme, e o horrível; do outro, o cômico e o bufo [...]. O belo tem somente um tipo; o feio tem mil” (1988: 25-33). Mas parece separá-lo de Platão, que afirma:

[...] se imitarem, que imitem as virtudes que lhes convém adquirir desde a infância: a coragem, a sensatez, a pureza, a liberalidade e as outras virtudes da mesma espécie. Porém, não devem imitar a baixeza nem ser capazes de imitá-la, igualmente a nenhum dos outros vícios, pelo perigo de que, a partir da imitação, usufruam o prazer da realidade [...] (2000: 87).

---

<sup>3</sup> Essa idéia de Leopardi aproxima-o também de Gramsci quando esse afirma, em “Il pubblico e la letteratura italiana”, que “La “bellezza” non basta: ci vuole un determinato contenuto intellettuale e morale che sia l’espressione elaborata e compiuta delle aspirazioni più profonde di un determinato pubblico, cioè della nazione-popolo in una certa fase del suo sviluppo storico. La letteratura deve essere nello stesso tempo elemento attuale di civiltà e opera d’arte, altrimenti alla letteratura d’arte viene preferita la letteratura d’appendice che, a modo suo, è un elemento attuale di cultura, di una cultura degradata quanto si vuole ma sentita vivamente” (1975, vol III: 2113).

<sup>4</sup> Ver Aristóteles. *Poética*. São Paulo: Nova Cultural, 2000. Tradução de Baby Abrão, p. 40.

<sup>5</sup> Para Leopardi o “bello” é um conceito relativo e não absoluto: “[...] il bello è puramente relativo, e come l’idea del bello determinato non derivi dalla bellezza propria ed assoluta di tale o tale altra cosa, ma da circostanze affatto estrinseche al genere e alla sfera del bello” [1184]. Ou “supporre il bello e il buono assoluto, è tornare alle idee di Platone, e risuscitare le idee innate dopo averle distrutte, giacchè tolte queste, non v’è altra possibile [1341] ragione per cui le cose debbano assolutamente e astrattamente e necessariamente essere così o così, buone queste e cattive quelle, indipendentemente da ogni volontà, da ogni accidente, da ogni cosa di fatto, che in realtà è la sola ragione del tutto, e quindi sempre e solamente relativa, e quindi tutto non è buono, bello, vero, cattivo, brutto, falso, se non relativamente; e quindi la convenienza delle cose fra loro è relativa, se così posso dire, assolutamente”. Ao refletir sobre a “grazia”, Leopardi observa que: “La grazia in somma per lo più non è altro che il brutto nel bello. Il brutto nel brutto, e il bello puro, sono medesimamente alieni dalla grazia (Firenze. 25. Ott. 1828.)”.

Leopardi, em defesa do feio e do ruim nos escritos literários, diz que esses são válidos desde que tragam novidade, elemento que aproxima Leopardi a uma certa vanguarda como a representada por Pound, que afirma “literatura é novidade que permanece novidade” (1986: 33). Para Leopardi, isso acontece porque o homem não suporta o tédio<sup>6</sup>, por isso a novidade mesmo que feia e ruim sempre lhe será agradável: “...Perchè l’uomo niente tanto odia quanto la noia, e però gli piace di veder qualche novità ancorchè brutta”. Observa ainda que

l’efficacia dell’espressione bene spesso è il medesimo che la novità. Accadrà molte volte che l’espressione usitata sia più robusta più vera più energica, e nondimeno l’esser ella usitata le tolga la forza e la snervi; e il poeta sostituendo in suo luogo un’altra espressione men robusta, forse anche men propria ma nuova, otterà un buon effetto sulla fantasia del lettore, ci sveglierà quell’immagine che l’altra espressione non avrebbe potuto eccitare; e la sua frase sarà veramente più efficace, non per se stessa, ma per la circostanza dell’esser nuova .

Apesar de Aristóteles já ter trabalhado com o conceito de “novidade”, Leopardi retomou, amplia-o e antecipa as formulações de alguns teóricos do século XX, mais especificamente, as dos Formalistas Russos, que professavam ser fundamental a “novidade” para o “material” e “procedimento” na literatura. Assim, Boris Tomasevskij afirma que “il pregio della letteratura sta nella sua novità e originalità. [...] Il motivo della percettibilità di un procedimento può essere duplice: la sua estrema annosità o l’estrema novità” (1978: 206).

A novidade é mais importante do que a perfeição ou beleza nos escritos literários, pois para Leopardi

la natura non è perfetta assolutamente parlando, ma la sola natura è grande, e fonte di grandezza. Perciò tutto quello che è, o si accosta al perfetto, secondo la nostra maniera astratta di considerare, non è grande. Osservatelo in tutte le cose: nelle opere di genio, poesia, belle arti ec. nelle azioni, nei caratteri, nei costumi, nei popoli, nei governi ec. Un uomo perfetto, non è mai grande. Un uomo grande, non è mai perfetto. [471]L’eroismo e la perfezione sono cose contraddittorie. Ogni eroe è imperfetto. Tali erano gli eroi antichi (i moderni non ne hanno); tali ce li dipingono gli antichi poeti ec. tale era l’idea

---

<sup>6</sup> Tédio (noia) é outra palavra recorrente no *Zibaldone* e há uma ampla teorização a seu respeito. Diz Leopardi: “Anche il dolore che nasce dalla noia e dal sentimento della vanità delle cose è più tollerabile assai che la stessa noia”; ou “L’uomo si disannoa per lo stesso sentimento vivo della noia universale e necessaria”.

ch'essi avevano del carattere eroico; al contrario di Virgilio, del Tasso ec. tanto meno perfetti, quanto più perfetti sono i loro eroi, ed anche i loro poemi (3. Gen. 1821.).

Já o elemento “surpresa” em Leopardi aparece quando diz

cagione primaria del fine prodotto da questo oggetto o sia con questo mezzo – la meraviglia: forza del mirabile e desiderio di esso innato nell'uomo: tendenza a credere il mirabile: la meraviglia così è prodotta dalla imitazione del bello come da quella di qualunque altra cosa reale o verisimile: quindi il diletto delle tragedie ec. prodotto non dalla cosa imitata ma dall'imitazione che fa meraviglia.

Uma prova da relevância da teoria de Leopardi é que precisamente Brecht vai elaborar algo parecido e com grande sucesso. Novidade e surpresa são elementos importantes nas formulações de Brecht sobre o teatro, especialmente quando afirma que “o teatro, com suas reproduções do convívio humano, [...] tem de fazer que o público fique assombrado, o que conseguirá, se utilizar uma técnica que o distancie de tudo o que é familiar” (1978: 117).

Do objeto das Belas Artes, Leopardi, retoma ao conceito de imitação<sup>7</sup>, dizendo que “La perfezione di un'opera di Belle Arti non si misura dal più Bello ma dalla più perfetta imitazione della Natura”, ou ainda “il fonte del diletto nelle arti non è il bello, ma l'imitazione”.

Se, de um lado, Leopardi retoma o conceito aristotélico da imitação, por outro, trabalha com o conceito horaciano de “utilidade” da poesia, observando que “L'utile non è il fine della poesia benchè questa possa giovare. E può anche il poeta mirare espressamente all'utile o ottenerlo (come forse avrà fatto Omero) senza che però l'utile sia il fine della poesia [...]”.

Na formulação de seu Sistema de Belas-Artes, Leopardi examina algumas das idéias correntes sobre a natureza da arte, a imitação e o prazer, que são velhos preceitos, encontram-se em Platão e Aristóteles. Contudo, Leopardi não os aceita simplesmente, reflete sobre a questão e a esses conceitos acrescenta conceitos novos, como “l'assuefazione” e “la novità”, aos quais chegou de forma independente.

---

<sup>7</sup> Para Antonio Candido “o conceito aristotélico de imitação foi sempre uma das chaves da teoria poética, do século XVI ao XVIII” (1997: 61).

Depois dessas considerações, Leopardi busca, pensador rigoroso que é, definir o seu “Sistema de Belas-Artes”:

Fine – il diletto; secondario alle volte, l’utile. Oggetto o mezzo di ottenere il fine – l’imitazione della natura, non del bello necessariamente. Cagione primaria del fine prodotto da questo oggetto o sia con questo mezzo – la meraviglia [...] la meraviglia così è prodotta dalla imitazione del bello come da quella di qualunque altra cosa reale o verisimile. [...] Cagioni secondarie e relative ai diversi oggetti imitati – la bellezza, la rimembranza, l’attenzione che si pone a cose che tuttogiorno si vedono senza badarci ec. Cagioni primitiva del diletto destato dalla meraviglia ec. e però conseguentemente del diletto destato dalle belle arti – l’orrore della noia [...] Cagioni dei difetti nelle belle arti - sproporzione, sconvenevolezza, cose poste fuor di luogo, al che solo (contro l’opinione di chi pensa che provenga dall’ avere le arti per oggetto il bello) si riducono i difetti della bassezza della bruttezza deformità crudeltà sporchezza tristizia tutte cose che rappresentate o impiegate nei loro luoghi non sono difetti giacchè piacciono e per mezzo dell’imitazione producono la meraviglia [...] <sup>8</sup>.

O fim das Belas Artes é o prazer<sup>9</sup>, o objeto ou meio para obter esse fim é a imitação da natureza, a causa primária do fim produzido por esse meio é a “surpresa-novidade”, defeitos nas Belas-Artes são causados pela desproporção, inconveniência, coisas colocadas fora de lugar, a afetação<sup>10</sup>, que é um dos elementos bastante discutido no *Zibaldone*. Nesse aspecto, Leopardi se distancia de uma parte da vanguarda quando discute o “estranhamento”, bem como de algumas concepções do barroco, que tem a afetação, a desproporção, o exagero como características marcantes. Na opinião de Mario Puppo, Leopardi também se afasta do romantismo, pois

o conceito de que fim da poesia é o prazer e o seu objeto, a imitação da natureza, é também o fundamento da crítica que Leopardi faz a outra das principais características da poesia romântica, isto é, o esforço de reproduzir o verdadeiro com o máximo de fidelidade (1996: 84).

---

<sup>8</sup> Esse fragmento completo se encontra no Anexo à página 141.

<sup>9</sup> Para maiores detalhes sobre a questão do prazer nas Belas Artes, ver o ensaio “Le forme del diletto poetico in Leopardi” in *L’invenzione poetica in Leopardi* de Giuseppe A. Camerino.

<sup>10</sup> Sobre a “afetação”, diz Leopardi em muitas passagens do *Zibaldone*: “Qui cadrebbe in acconcio il discorrere dell’affettazione che è il vizio generale nelle arti belle e abbraccia quasi tutti i vizi, e come il sentimentale sia facilissimamente pura affettazione, e come spessissimo invece di destare quei sentimenti che vorrebbe, gli spenga, quando forse quel tale oggetto naturale o veduto o descritto li veniva destando, e come questi sentimenti sieno d’infinita verecondia ec. ec” [17]; “Affettazione in latino viene a dir lo stesso che proposito, e presso noi lo stesso che proposito manifesto, anzi questa può esserne la definizione” [53]; [...] “L’affettazione ordinariamente è madre dell’uniformità. Da ciò viene che sazia ben presto. [...] “L’affettazione nuoce anche alla meraviglia, capital cagione del diletto nelle arti. [...] L’affettazione toglie il contrasto”; [...] [237] Anche l’affettazione è relativa; “l’affettazione è la peste d’ogni bellezza e d’ogni bontà, perciò appunto che la prima e più necessaria dote sì dello scrivere, come di tutti gli atti della vita umana, è la naturalezza” [705]”.

Apesar dos conceitos acima já terem sido utilizados por Platão, Aristóteles, Horácio e outros, Leopardi amplia-os para elaborar o seu próprio sistema. Nas palavras de Haroldo de Campos seria, inclusive, “um teórico da vanguarda”<sup>11</sup>.

Se a *Poética* de Aristóteles está “longe de ser uma teoria da poesia em geral, menos ainda das Belas Artes. Dela não podemos extrair uma teoria crítica completa e seguida. No entanto, contém talvez maior número de idéias fecundas sobre a arte que qualquer livro”<sup>12</sup>, o mesmo poderia ser dito com relação ao sistema de Belas-Artes proposto por Leopardi.

Aristóteles, na *Poética*, formulou uma introdução à essência da poesia (imitação, catarse, prazer) e uma teoria de gêneros (drama, epopéia). Assim, a literatura era compreendida praticamente por esses dois gêneros e, em sentido restrito, era representada pelo verso. Mas, segundo Compagnon, no século XIX aconteceu um deslocamento:

les deux grands genres, la narration et le drame, abandonnaient de plus en plus souvent le vers pour adopter la prose. Sous le nom de poésie, on ne connut plus bientôt, ironie de l'histoire, que le genre qu' Aristote excluait de la poétique, à savoir la poésie lyrique, qui prit sa revanche et devint synonyme de toute la poésie lyrique, qui prit sa revanche et devint synonyme de toute la poésie. Dès lors, la littérature, ce fu le *roman*, le théâtre et la poésie” (1998: 32-3).

Como observou Compagnon, a lírica, por muito tempo foi excluída das poéticas e foi considerada um gênero menor. É exatamente a esse gênero que Leopardi vai dedicar atenção especial, conforme veremos no próximo capítulo. Assim, Aristóteles poderia ser considerado o teórico da antigüidade e Leopardi o da modernidade.

Recobrando as elaborações do sistema de Belas-Artes, Leopardi também trabalha com a “essência” da poesia, introduzindo, inicialmente, os diversos ramos de imitação:

Del Bello: Epopea, Lirica ec. - Del Sublime: Lirica, Epopea ec. - Del terribile: Tragica ec - Del ridicolo e vizioso ec.: Commedia Satira poesia bernasca ec. - Vari rami del bello. Bello delicato – grazioso –

<sup>11</sup> Ver Campos, Haroldo. “Leopardi, teórico da vanguarda” in *A arte no horizonte do provável*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977, p.185.

<sup>12</sup> Ver Ross, D. W. *Aristote apud Arte Retórica. Arte Poética*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1966. Tradução de Antonio Pinto de Carvalho, p. 285.



ameno- elegante. V. Martignoni ec. annali di scienze e lettere n. 8. P. 252-54. Ci può essere il bello delicato e il non delicato. Ercole Apollo. Bello Sublime. Giove.

Assim como Aristóteles, Leopardi sistematiza e classifica a “essência” da poesia através de conceitos e subconceitos para explicar o fenômeno artístico e literário.

Essa classificação é uma contribuição pessoal, pois aperfeiçoa o esquema de Aristóteles, e aproveita algo de Horácio e Longino. Ao reclassificar e aproveitar conceitos antigos, Leopardi dá novos matizes a eles e também inventa novos. Poderíamos dizer que Leopardi combina enfoques tradicionais com novas abordagens. Assim, Leopardi pode ser considerado um “inventor” e um “mestre” na acepção utilizada por Pound<sup>13</sup>, ou como definiu Lanson em relação a Valéry, Leopardi é um “créateur” ao invés de um “analyseur”<sup>14</sup>.

Com a classificação da “essência” da poesia, implicitamente, Leopardi já estabelece uma sua teoria dos gêneros. Se a noção de gênero para os antigos era inseparável do estilo, que se dividia em “simples, médio, sublime”<sup>15</sup>, Leopardi inverte essa noção e parte do estilo para pensar o gênero, pois é dentro do “belo”, do “sublime”, do “terrível”, e do “ridículo” que o escritor italiano insere, num primeiro momento, os gêneros literários. Essa “inversão” de Leopardi encontrará eco nas concepções de Compagnon quando afirma que o estilo

recouvre également beaucoup d'autres aspects du discours, non seulement d'autres traits formels qu'on a généralement cessé d'amalgamer au style (comme le genre : un texte exemplifie le genre auquel il appartient), mais aussi des aspects relevant du contenu, et même de la substance du contenu (1998: 226).

Por isso, tanto o estilo quanto o gênero não se encaixam numa conceituação pura; são noções complexas, ricas, ambíguas, múltiplas.

---

<sup>13</sup> Para Pound, os “inventores” são “homens que descobriram um novo processo ou cuja obra nos dá o primeiro exemplo conhecido de um processo”; os “mestres” “são homens que combinaram um certo número de tais processos e que os usaram tão bem ou melhor que os inventores” (1986: 42).

<sup>14</sup> Para Lanson, “les ‘créateurs’ [...] dédaignent les considérations de cet ordre; ils déclarent que seule importe l'étude des intentions profondes; de la structure interne, de la valeur esthétique, - et que seuls ils sont qualifiés pour en juger, parce que seuls ils ont la pratique de l'oeuvre d'art” (1931: 753).

<sup>15</sup> A classificação triíplice dos estilos se encontra formulada pela primeira vez em Teofrasto e foi difundida pela *Rhetorica ad Herennium*, por Cícero, por Horácio, etc: o estilo elevado ou sublime; o estilo médio ou temperado e o estilo humilde ou baixo.

Se Leopardi associa os gêneros à estilística, ele se diferencia de Frye que relaciona os gêneros à retórica e de Aristóteles que se refere aos gêneros através da poética.

Já De Sanctis, quando discute a questão do gênero literário, observa que

i generi sono determinati non dalle forme, ma dal contenuto; anzi è il contenuto che determina le forme, secondo la sua natura e la sua impressione sull'anima. La stessa grande divisione di prosa e poesia non basta a determinare i generi, perché lo stesso contenuto si esprime in poesia e in prosa, secondo le sue impressioni nel tal tempo e nel tal luogo (1986: 1303).

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. De maneira geral, esse tipo de abordagem teórica e prática aproxima o escritor de Recanati aos antigos<sup>16</sup>, especialmente gregos, e o distancia da vanguarda, pois essa tende a complicar, se afastando do leitor. Essa característica, segundo Leopardi,

dev'esser tale che lo scrittore, o chiunque l'adopra in qualsivoglia caso, non si accorga, o mostri di non accorgersi di esser semplice, e molto meno di esser pregevole per questo capo. Egli dev'esser come inconsapevole non solo di tutte le altre bellezze dello scrivere, ma della stessa semplicità [238].

A “simplicidade” será teorizada ao longo do *Zibaldone* e num de seus últimos trechos, escrito em 1831, Leopardi observa “è curioso a vedere, che gli uomini di molto merito hanno sempre le maniere semplici, e che sempre le maniere semplici sono prese per indizio di poco merito”<sup>17</sup>.

As reflexões de Leopardi sobre a simplicidade aparecem em diversos passos do *Zibaldone*. Assim, a simplicidade está relacionada à graça:

spessissimo la semplicità è fonte, o proprietà della grazia. Quantunque la grazia ordinarissimamente consista nell'azione, tuttavia può stare qualche volta anche senza questa, come appunto molte grazie

---

<sup>16</sup> Em *On Style*, Demetrius observa que “the style of the ancients possesses a quality of polish and compactness, like the early statues, the art of which seemed to consist of simplicity and plainness” (1934: 203).

<sup>17</sup> Esse fragmento é o centésimo dos 111 *Pensieri* de Leopardi.

derivanti dalla semplicità, p.e. nelle opere di belle arti, nell'abito di una pastorella, citato anche da Montesquieu come grazioso, insieme colle pitture di Raffaello e Correggio [203].

A simplicidade deve ser natural e não simulada:

la semplicità dev'esser tale che lo scrittore, o chiunque l'adopra in qualsivoglia caso, non si accorga, o mostri di non accorgersi di esser semplice, e molto meno di esser pregevole per questo capo. Egli dev'esser come inconsapevole non solo di tutte le altre bellezze dello scrivere, ma della stessa semplicità (10. settembre 1820.)

A simplicidade está ligada à arte, pois é característica do autor e não do tempo

ma la semplicità, come ho detto e sviluppato altrove, è sempre effetto dell'arte; sempre opera dell'autore e non del tempo. Chi scrive senz'arte, non è semplice. Omero anzi cercava tutt'altro che il semplice, cercava l'ornato, e quella sua naturalezza che noi sentiamo, fu contro sua voglia.

Como se percebe, a simplicidade para Leopardi quase sempre está relacionada à beleza, ao bom gosto e à naturalidade, pois

la semplicità è quasi sempre bellezza sia nelle arti, sia nello stile, sia nel portamento, negli abiti ec. ec. Il buon gusto ama sempre il semplice. [...] la semplicità suol essere, cioè parer bella, 1. perchè suol esser propria della natura, la quale, (potendo ben fare altrimenti) si è per lo più diportata *semplicemente*, coi mezzi semplici ec. ec. [...]. 2. la semplicità è bella, perchè spessissimo non è altro che naturalezza; cioè si chiama semplice una cosa, non perch'ella sia astrattamente e per se medesima semplice, ma solo perchè è naturale, non affettata, non artificziata, semplice in quanto agli uomini, non a se stessa, e alla natura ec.

A simplicidade é uma característica importante para os gregos. Assim, n'*A República*, Platão observa que

[...] o bom discurso, a boa harmonia, a graça e a euritmia dependem da simplicidade e do caráter, não dessa tolice a que denominamos amavelmente simplicidade, mas da simplicidade autêntica de um espírito que alie a bondade à beleza (2000: 94).

Ao inferir que a simplicidade é um elemento primordial para o seu sistema de Belas-Artes, Leopardi se separa dos modernistas, pois assume uma tendência classizante.

Depois de propor o seu sistema de Belas-Artes, Leopardi reflete e também teoriza sobre algumas dúvidas que lhe surgem

due gran dubbi mi stanno in mente circa le belle arti. Uno se il popolo sia giudice ai tempi nostri dei lavori di belle arti. L'altro se il prototipo del bello sia veramente in natura, e non dipenda dalle opinioni e dall'abito che è una seconda natura [...].

Para o filósofo cético, mesmo aquele que sistematiza e classifica, os conceitos são apenas ferramentas, já que ele duvida sempre de tudo e de si mesmo em primeiro lugar e das certezas que possa ter alcançado.

Se para Leopardi as dúvidas acerca do sistema de Belas-Artes estão em saber se o povo é capaz de julgar, no seu tempo, os trabalhos de belas artes e se o belo é natural, para Hegel, as especulações ficam em torno da infinidade do domínio do belo e se o belo é objeto da imaginação, da intuição, do sentimento (2000: 33).

As dúvidas de Leopardi, no entanto, vão sendo discutidas e analisadas à medida que se vai incrementando e discutindo separadamente os elementos que compõem o seu sistema.

Finalmente, podemos dizer que na elaboração de um sistema de Belas Artes, Leopardi nunca perde de vista a literatura, pois reflete e fixa alguns de seus conceitos fundamentais (autor, texto, leitor), introduzindo, paulatinamente, elementos que vai discutir ao longo do *Zibaldone*.

Ademais, podemos dizer que, diferentemente da estética platônica, que tende a não dar relevância à arte como diversidade e multiplicidade, Leopardi, pelo contrário, se aproxima da estética aristotélica, que, em virtude dos seus pressupostos e fundamentos empírico-racionalista e em virtude da importância que reconhece aos fatores técnico-semânticos na produção e na recepção da obra artística, concede uma cuidadosa atenção às distinções que é necessário estabelecer no domínio da arte, em geral, e no domínio da poesia, em particular, analisando os textos poéticos na sua diversidade empírica e classificando-os em função dos seus caracteres formais e semânticos.

A teoria de Leopardi mostra uma consciência notável da necessidade de cooperação e interpretação mútuas da crítica, história, teoria e prática literárias. No fundo, ele nos sugere que

não pode haver prática sem teoria, e vice-versa, pois essa exige um princípio de seleção. Essa pode ser uma importante diferença entre Leopardi e os teóricos da literatura em geral.

Depois da elaboração geral sobre um sistema de Belas-Artes, onde hábito, imitação, prazer, simplicidade, beleza, feiúra, novidade, surpresa são elementos recorrentes, passemos, então, ao estudo do gênero literário.

## Capítulo II

### O Zibaldone e a Teoria dos Gêneros: a contrapoética leopardiana

Para De Sanctis “I generi e le loro forme hanno la loro origine e il loro andamento nella storia dell’umanità attraverso i secoli” (1986: 1303). Se a origem do gênero acompanha a história da humanidade, podemos dizer que a discussão sobre os gêneros também ocupa um largo espaço na história da teoria literária e foi sempre problemática. Para *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*,

the term “genre” is often used interchangeably with “type”, “kind”, and “form”. Western theory on the subject of whether works of literature can be classified into distinct kinds appears at the beginning of literary study and has sustained active controversies in every stage of literature history. Alternately extolled and condemned, praised for its potential for order and ignored as, finally, irrelevant, the concept takes its tone, in every age, from the particular theory that surrounds it (1993: 456).

Os textos literários, como todos os discursos, possuem uma “forma” para funcionar e a forma depende da função, que é resultante de uma elaboração progressiva, por isso Compagnon declara que “Le genre est une convention discursive”<sup>1</sup>.

A noção de gênero é importante porque

quand on pense à la littérature, à une oeuvre littéraire, on pense spontanément, naturellement, à un auteur qui l’a écrite, à un lecteur qui la lit, au monde dont elle parle, au style dans lequel elle est écrite. Mais ne pense-t-on pas aussi spontanément, aussi naturellement au genre auquel elle appartient : ceci, c’est un roman, c’est du théâtre, c’est une tragédie, une épopée, un roman policier, de la science-

---

<sup>1</sup> Ver “la notion de genre” in Cours de Compagnon, Antoine. Texto disponível no site: <http://www.fabula.org/compagnon/genre1.php> (05/07/2000).

fiction, un essai. [...] la littérature est faite de genres [...]. Le genre est un intermédiaire entre l'oeuvre particulière et singulière et la littérature entière [...]².

A literatura é feita de gêneros, pois “au sein de la réflexion littéraire, le genre compte parmi les catégories les plus anciennes”³. Para Aguiar e Silva,

o problema dos gêneros vem constituído, desde Platão até à atualidade, uma das questões mais controversas da teoria e da *praxis* da literatura. [...] Num plano marcadamente teórico, o problema dos gêneros literários conexiona-se com problemas ontológicos e epistemológicos. [...] Num plano semiótico, a questão dos gêneros é indissociável da correlação entre sistema e estrutura, entre código e texto, e da função dos esquemas categoriais na percepção e na representação artística do real, tanto a nível da produção do objeto estético como a nível da sua recepção e da sua interpretação. Num plano mais especificamente literário, o debate sobre os gêneros encontra-se ligado a conceitos como os de tradições e mudança literárias, imitação e originalidade, modelos, regras e liberdade criadora, e à correlação entre estruturas estilístico-formais e estruturas semânticas e temáticas, entre classes de textos e classes de leitores, etc. (1990: 339-40).

Mais concisamente, Compagnon afirma que “le genre est une généralité, la médiation la plus évidente entre l'oeuvre individuelle et la littérature” (1998: 27). O gênero junto com as noções de literatura, autor, mundo, leitor, estilo, história e valor são as “ovelhas negras da teoria literária”. Mas, contraditoriamente, são também seus elementos permanentes.

Segundo Compagnon “la théorie des genres est une branche bien développée des études littéraires, l'une des plus dignes de confiance d'ailleurs. Le genre s'offre comme le principe de plus évident de généralisation, entre les oeuvres individuelles et les universaux de la littérature [...]” (1998: 185).

Os textos fundamentais e que servem de referência para o estudo dos gêneros literários são: o livro III de *A República* de Platão; a *Poética* de Aristóteles; a *Arte Poética*, de Horácio; o *Tratado sobre a oratória* de Quintiliano (*De institutione oratoria*); *Do Sublime* de Longino; *De vulgari eloquentia* de Dante; *Arte poética* de Boileau.

---

² *Idem*, “Introduction : forme, style et genre littéraire”, p. 3 e “Norme, essence ou structure?”, p. 3.

³ Ver “Les genres littéraires”, de Michal Glowinski in Angenot, Marc et alii. (eds). *Théorie Littéraire*. Paris: Presses Universitaires de France, 1989, p. 81.

Conforme observa Wellek na Introdução da *História da crítica moderna*,

a história da crítica dos começos da Renascença até o meado do século XVIII consiste no estabelecimento, elaboração e divulgação de uma concepção de literatura, a qual é, em 1750, substancialmente a mesma que era em 1550. [...] As suas fontes evidentemente estão no mesmo corpo de textos: a *Poética* de Aristóteles, *Ad Pisones*, de Horácio, a tradição retórica codificada mais perfeitamente nas *Institutiones*, de Quintiliano, e, numa fase posterior, o tratado *Do Sublime* atribuído a Longino. [...] Os estilos literários sofreram profundas revoluções durante três séculos, mas nunca foi formulada nova ou diversa teoria literária (1967a: 5).

Todos esses autores eram bem conhecidos de Leopardi e certamente foi a partir deles que elaborou a sua própria concepção de gênero literário.

No livro III de *A República*, Platão trabalha com uma noção tripartida dos gêneros, distinguindo e identificando o gênero *imitativo* ou *mimético*, em que se incluem a tragédia e a comédia, o gênero *narrativo puro*, representado pelo ditirambo e o gênero *misto*, no qual avulta a epopéia e muitos outros gêneros. Nesta tripartição não é claro o estatuto da poesia lírica (2000: 86).

Aristóteles, na *Poética*, reduz os gêneros ao épico e o dramático, enfatizando aspectos da tragédia. Exclui o gênero lírico, por não ser nem fictício nem imitativo.

Horácio concebe o gênero literário dentro de uma determinada *tradição formal*, uma determinada *temática* e uma determinada relação que, em função dos fatores formais e temáticos, se estabelece com os leitores. Para o autor da *Ars Poetica*, os gêneros literários são entidades perfeitamente diferenciadas entre si, configuradas por distintos traços temáticos e formais, devendo o poeta mantê-los cuidadosamente separados, de modo a evitar qualquer hibridismo. Essa concepção fixou a famosa regra da *unidade de tom*, largamente aceita no classicismo francês e na poética neoclássica, que prescreve a separação rígida dos diversos gêneros. Embora Horácio faça referência a diversos tipos de composições líricas (hinos, encômios e epinícios, poemas eróticos e escólios), a lírica, como categoria genérica, não aparece adequadamente caracterizada e delimitada na *Ars poetica*.

No século IV, Diomedes também elaborou uma divisão tripartida dos gêneros literários que desfrutou de larga difusão na Idade Média e que, salvo alguns aspectos terminológicos,



constitui uma cópia da classificação platônica. Nele, a lírica, na acepção moderna do termo, não encontrou lugar. O princípio de que toda a poesia se fundava na mimese, ou na representação imitativa, da natureza bloqueava a possibilidade de uma adequada compreensão, no plano da teoria literária, da poesia lírica<sup>4</sup>.

Desde o fim do primeiro quartel do século XVI, após a redescoberta e a difusão da *Poética* de Aristóteles, até cerca de meados do século XVII, os estudos sobre teoria literária atravessaram uma das suas fases mais brilhantes e fecundas na história da cultura ocidental. Na poética deste período (do Renascimento ao barroco) a classificação tripartida dos gêneros literários se consolidou e a lírica foi incluída no sistema dos gêneros literários, ao lado do drama e da narrativa.

No classicismo, o gênero foi concebido como uma essência inalterável, governada por regras bem definidas, vigorosamente articuladas entre si e imutáveis. Dentre as regras de âmbito geral, sobressaía a regra da *unidade de tom*, que preceituava a necessidade de manter rigorosamente distintos os diversos gêneros. Os gêneros híbridos foram rigorosamente proibidos.

Com o desenvolvimento da sociedade, novas formas literárias se desenvolvem, questionando o *status quo* anterior (o que se evidencia a partir do romantismo) e adquirem grande importância ao longo dos séculos XVIII e XIX, como o romance, a autobiografia, o drama burguês, etc.

A teoria romântica dos gêneros literários é multiforme e rejeita a teoria clássica dos gêneros. A classificação tricotômica dos gêneros literários adquiriu na poética romântica nova fundamentação e novos significados. A tripartição dos gêneros literários estabelecida por Platão foi retomada pelos irmãos Schlegel e também desempenhou uma relevante função na estética de Hegel e na poética de Goethe.

Outro aspecto importante da teoria romântica dos gêneros literários diz respeito à apologia da miscigenação. O texto mais famoso sobre esta matéria é, sem dúvida, o *Prefácio de Cromwell*

---

<sup>4</sup> Apud Aguiar e Silva, Vitor Manuel. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 1990, 8ª. ed., p. 348.

(1827) de Victor Hugo. O hibridismo e a indiferenciação dos gêneros não se revelaram apenas no drama romântico, mas estenderam-se a outras formas literárias, como o romance, que participou ora da epopéia, ora da lírica<sup>5</sup>.

Essa contextualização histórica serve para ver como se desenvolveu a teoria dos gêneros na tradição literária ocidental. Nela, brilha pela ausência um nome pouco citado pelos teóricos da literatura, mas um dos grandes pensadores do gênero literário: Leopardi.

Pode-se dizer que, diferentemente de Aristóteles, Leopardi quando enceta a discussão dos gêneros literários, o faz através da tripartição. Para o escritor dos *Canti* “la poesia, quanto a’ generi, non ha in sostanza che tre vere e grandi divisioni: lirico, epico e drammatico”. Para Frye essa divisão proposta por Leopardi é bastante genérica. Ao afirmar que os termos drama, epopéia e lírica dão apenas uma idéia básica do gênero, Frye sugere que estes sejam estudados a partir do princípio da apresentação (s/a: 242). À tripartição dos gêneros, Frye opõe uma proposta de bipartição, o *épos* e a ficção, que “constituem a área central da literatura, e são flanqueados pelo drama, de um lado, e pela lírica, de outro” (s/a: 245).

Da tripartição, Leopardi procede à hierarquização desses três gêneros. Assim, o lírico é o “primogenito di tutti; proprio di ogni nazione anche selvaggia; più nobile e più *poetico* d’ogni altro; vera e pura poesia in tutta la sua estensione; proprio d’ogni uomo anche incolto [...]”. Além disso, o lírico é o gênero que se relaciona com a música, pois “cerca di ricrearsi o di consolarsi col canto, [...] e coll’armonia”. Essa relação é bastante evidente, pois intrínseco à lírica se encontra o elemento musical. A propósito, *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* observa que

in the case of lyric, however, the musical element is intrinsic to the work intellectually as well as aesthetically: it becomes the focal point for the poet’s perceptions as they are given a verbalized form to convey emotional and rational values (1993: 713).

---

<sup>5</sup> Para mais detalhes sobre o desenvolvimento e a evolução dos gêneros literários na tradição literária ocidental, ver Aguiar e Silva, Vitor Manuel. “Gêneros Literários” in *Teoria da Literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 1990, 8ª. ed

Ao dar ao lírico o lugar de honra entre os gêneros, Leopardi está, mais uma vez, demonstrando a sua autonomia e ousadia em relação às teorias vigentes até então.

Quando fala do épico, Leopardi diz que esse gênero nasce depois do lírico e dele, porque o épico “non è in certo modo che un’*amplificazione del lirico* [...]. Il poema epico si cantava anch’esso sulla lira o con musica, per le vie, al popolo, come i primi lirici. [...] Però anch’esso è proprio d’ogni nazione anche incolta e selvaggia, massime se guerriera. [...]

Como se percebe, o papel da história assume um lugar importante na elaboração geral da teoria dos gêneros de Leopardi, ecoando a Vico. Em todo o caso, parece estar aplicando um critério histórico para defender sua posição de primazia ao lírico.

Já o gênero dramático, que até então era considerado o gênero mais elevado, agora é visto por Leopardi como o último de todos os gêneros.

Assim, Leopardi diz:

il drammatico è ultimo dei tre generi, di tempo e di nobiltà. Esso non è un’*ispirazione*, ma un’*invenzione*; figlio della civiltà, non della natura; poesia per convenzione e per volontà degli autori suoi, più che per la essenza sua. [...] Il dramma non è proprio delle nazioni incolte. Esso è uno spettacolo, un figlio della civiltà e dell’ozio, un trovato [4236] di persone oziose, che vogliono passare il tempo, in somma un trattenimento dell’ozio, inventato, come tanti e tanti altri, nel seno della civiltà, dall’*ingegno dell’uomo*, non ispirato dalla natura, ma diretto a procacciar sollazzo a se e agli altri, e onor sociale o utilità a se medesimo.

Da mesma forma que contesta o francês e o alemão, línguas e culturas dominantes em sua época, como veremos no capítulo seguinte, Leopardi contesta também o teatro – gênero que antes do romance se estabelecer era o gênero nobre por excelência

Contra o teatro pesa o fato de ser fruto do ócio, da vida urbana afastada do trabalho e da natureza. O caráter ligeiro do teatro – e Leopardi quer ser sério, como quer ser racionalista sempre – a mera arte de entretenimento não parece ser do seu interesse.

Aparentemente, seguindo, em parte, a tradição do classicismo, e diferentemente dos gregos e latinos, Leopardi dá destaque para um gênero que, num primeiro momento, tinha sido desconsiderado, a lírica. Aliás, a concepção das poéticas antes do romantismo precisavam ser

ampliadas, pois a ênfase nos gêneros épico e dramático (leia-se tragédia) era insuficiente para cobrir a complexidade do assunto.

Por isso, o lírico, para Leopardi, é o primeiro de todos os gêneros<sup>6</sup> e dele se origina o épico. O lírico e o épico são gêneros próprios da natureza, o dramático, por ser uma invenção, convenção, é um gênero artificial, logo, o menos nobre. Os dois primeiros são frutos da imaginação e próprios a todos os homens, o drama é próprio da razão, ou “figlio della civiltà” e, por isso, só os homens cultos podem entendê-lo.

Poderíamos dizer que com o gênero lírico Leopardi afirma a sua individualidade, ao mesmo tempo aristocrática e democrática, e também leiga, contra o épico da aristocracia opressora e contra o romance da burguesia nascente.

A hierarquia dos gêneros proposta por Leopardi, postulando o lírico como um gênero superior, o aproxima da tradição clássica e de uma certa vanguarda, como a de Brecht que questiona como a tragédia pôde por longo tempo ser um gênero superior visto que representava as barbáries da vida. Por isso, Brecht, no seu “Pequeno organon para o teatro” afirma que “se os bárbaros têm uma arte, façamos nós uma outra! (1978: 112). Tanto Leopardi quanto Brecht se distanciam de Aristóteles, quando este afirma ser a tragédia o gênero mais elevado:

pode alguém ficar em dúvida sobre qual a melhor imitação, se a épica, se a trágica. A imitação mais vulgar é a que visa a multidão. Essa é a tragédia, mas também pode ser a epopéia. A tragédia produz o efeito próprio, tal como a epopéia, pois basta a leitura para evidenciar a sua qualidade. Se ela é superior nos demais requisitos, não é indispensável que conte mais esse. E ela o é, por ter todos os méritos da epopéia, e mais a música e o espetáculo. Tem, ainda, o mérito de atingir o fim da imitação numa extensão menor, pois maior condensação agrada mais do que longa diluição. Se, pois, ela sobreleva por todos esses méritos e ainda pela eficiência técnica está claro que, atingindo melhor o seu fim, é superior à epopéia (*Poética*: fragmento XXVI).

A ousadia e autonomia de Leopardi faz com que ele proponha uma inversão completa dos gêneros literários, atribuindo ao lírico o estatuto de “primogênito” de todos os gêneros.

---

<sup>6</sup> De Sanctis parece seguir a mesma concepção de Leopardi quando afirma que “il primo linguaggio dell’anima fu la lirica” (1986: 1303).

Assim, se afasta tanto das velhas poéticas gregas e latinas, bem como das concepções do classicismo, que exaltavam a tragédia e a épica e de algumas do romantismo<sup>7</sup>. Por isso não é apenas um neoclassicista, mas um teórico independente.

Mas poderíamos dizer que, de certa maneira, coincide com uma obra de referência obrigatória quando se trata de estética romântica, isto é, *Do Grotresco e do Sublime*, de Victor Hugo. Para Hugo o gênero lírico é próprio dos tempos primitivos, a epopéia dos tempos antigos e o drama dos tempos modernos (1988: 37). Contrariamente a Leopardi, o escritor francês crê que “o drama é a poesia completa” (p. 39).

A propósito das concepções dos românticos sobre gênero, em 11 de setembro de 1821, Leopardi observa:

le teorie delle quali i romantici han fatto tanto romore a' nostri giorni, avrebbero dovuto restringersi a provare che non c'è bello assoluto, nè quindi buon gusto stabile, e norma universale di esso per tutti i tempi e popoli; ch'esso varia secondo gli uni e gli altri, e che però il buon gusto e quindi la poesia, le arti, l'eloquenza ec. de'tempi nostri, non denno esser quelle stesse degli antichi, nè quelle della Germania, le stesse che le francesi; che le regole assolutamente parlando non esistono. Ma essi son andati più avanti, hanno ruscato o male interpretato [1672] il giudizio e il modello della stessa natura parziale, sola norma del bello; il fanatismo e la smania di essere originali (qualità che bisogna bene avere ma non cercare) gli ha precipitati in mille stravaganze; hanno errato anche bene spesso in filosofia, ne' principi, e nella speculativa non solo delle arti ec. ma anche della natura generale delle cose, dalle quale dipendono tutte le teorie di qualsivoglia genere [...] I generi ponno essere infiniti, e ciascun genere, [1673] da che è genere, è regolare, fosse anche composto di un solo individuo. Un individuo *non può* essere irregolare se non rispetto al suo genere o specie. Quando egli forma genere, non si dà irregolarità per lui. Anche dentro uno stesso genere (come l'epico) si danno mille specie, ed anche mille differenze di forme individuali<sup>8</sup>.

Leopardi não somente ataca os românticos, mas também as idéias defendidas pelo classicismo, como a da pureza dos gêneros, e aqui ele se aproxima das concepções modernas, especialmente quando diz “Anche dentro uno stesso genere (come l'epico) si danno mille specie,

---

<sup>7</sup> A epopéia e o drama foram os dois grandes gêneros da idade clássica até, pode-se dizer, o século XVIII. Ao longo do século XIX, ocorreu um deslocamento: os dois grandes gêneros, a narração e o drama, abandonavam cada vez mais o verso para adotar a prosa. Desde então, por literatura compreendeu-se o romance, o teatro, a poesia.

<sup>8</sup> Este fragmento se encontra no Anexo à p. 200.

ed anche mille differenze di forme individuali”, ou quando observou, no fragmento anterior, que os outros gêneros sempre se originam dos gêneros lírico, épico e dramático, por isso “gli altri chiamano generi di poesia, si possano tutti ridurre a queste tre capi, o non sono generi distinti per poesia, ma per metro o case tale estrinseca”.

O que surpreende nas formulações de Leopardi é que ao mesmo tempo que é moderno, ele não apresenta a unilateralidade típica dos modernos – o que se explica, provavelmente, por sua profunda cultura clássica – toda sua generalização teórica estava baseada no conhecimento detalhado das grandes obras, sobretudo gregas e latinas.

Leopardi relativiza a questão do gênero, pois “tutto è quistione di nomi, e le regole non dipendono se non dal modo in cui la cosa è: non esistono prima della cosa, ma nascono con lei, o da lei”. O ceticismo profundo de Leopardi é aqui evidenciado, pois ao mesmo tempo que classifica os gêneros questiona o poder da classificação, atitude que lembra muito a de Hume e Borges.

Se para Compagnon “les littéraires ne se résolvent pas aux demi-mesures (ils sont peu dialecticiens)” (1998: 222), Leopardi, entretanto, tem uma postura dialética e parece ser um dos poucos literatos adeptos do meio termo. Essa postura aristotélica provém do conhecimento profundo do corpus literário da antigüidade e também de sua teoria. Aliás, segundo Antoine Compagnon, “la théorie de la littérature est une leçon de relativisme, non de pluralisme” (1998: 26). O relativismo de Leopardi ganha aqui todo o seu sentido.

Se Leopardi é um “relativizador”, como ele próprio já afirmou, em matéria de gênero literário e também no seu sistema de Belas-Artes, Croce distancia-se de Leopardi, pois rejeita a divisão da literatura em gêneros literários. A estética do filósofo napolitano é baseada no conceito de expressão individual. Uma das conseqüências é a abolição das fronteiras entre todas as artes e entre todos os gêneros literários. Por isso, observa

assai maggiori e più deplorable conseguenze ha avute nella critica e nella storiografia letteraria e artistica una teoria di origine alquanto diversa ma analoga, quella dei generi letterari e artistici [...]. È praticamente utile distribuire secondo queste classi (tragico, comico, lirico...) le opere di un poeta

nell'edizioni che se ne fa [...] ed è comodo [...] richiamare con questi nomi le opere e i gruppi di opere nel discorrerne a voce e in iscritto. Ma anche qui è da dichiarare indebito e negare il trapasso da questi concetti classificatori alle leggi estetiche della composizione e ai criteri estetici del giudizio; [...] e dinanzi a un'opera, invece di cercare e giudicare la poesia che le è propria, si pone la domanda se essa sia tragedia o poema, e se ubbidisca alle "leggi" dell'uno o dell'altro "genere". [...] La critica letteraria del secolo decimonono deve i suoi grandi progressi in molta parte all'aver abbandonato i criteri dei generi, nei quali restarono quasi imprignate la critica del rinascimento e quella del classicismo francese [...].<sup>9</sup>

Vale lembrar que essa aparente rejeição de Croce em relação aos gêneros nada mais é que uma reação aos preceitos das teorias positivistas e do dogmatismo reducionista, que originaria uma classificação rígida e estática dos gêneros literários. Croce, de fato, é um típico representante do século XX, que combate o século XIX positivista. Apesar disso, Croce não nega a possibilidade e a legitimidade de se elaborarem conceitos e generalidades a partir da diversidade das criações poéticas individuais.

Se Croce, aparentemente, é mais "moderno" que Leopardi e por isso envelheceu, por isso é mais unilateral – enquanto Leopardi é um moderno mais "eterno" porque guarda um núcleo racionalista, a ligação com a natureza, o caráter democrático, o amor das letras etc.

As observações de Leopardi sobre a superioridade do gênero lírico podem ser encontradas em diversas passagens do *Zibaldone*<sup>10</sup>, como no fragmento de 29 de agosto de 1828:

del resto, vedesi insomma che l'epica, da cui apparentemente derivò la drammatica (anzi piuttosto da' canti, non ancora epici, ma lirici, de' rapsodi: Wolf.), si riduce per origine alla lirica, solo primitivo e solo vero genere di poesia: solo, ma tanto vario, quanto è varia la natura dei sentimenti che il poeta e l'uomo può provare, e desiderar di esprimere.

Esse trecho aproxima Leopardi de De Sanctis, quando o crítico afirma que "il dramma ci sta come mezzo per sviluppare la lirica" (1986: 1154) e nos remete a uma observação anterior quando Leopardi advoga em favor do gênero lírico em detrimento do épico e do dramático:

<sup>9</sup> Ver Croce, Benedetto "I generi letterari e artistici e le categorie estetiche" in *Aesthetica in nuce*, 1946, pp. 28-9.

<sup>10</sup> No Anexo há uma seleção das reflexões de Leopardi sobre o gênero lírico.

il lirico, primogenito di tutti; [...] L'epico nacque dopo questo e da questo; non è in certo modo che un'amplificazione del lirico, o vogliam dire il genere lirico che tra gli altri suoi mezzi e subbietti ha assunta [4235] principalmente e scelta la narrazione, poeticamente modificata. [...] Il drammatico è ultimo dei tre generi, di tempo e di nobiltà. Esso non è un'ispirazione, ma un'invenzione; figlio della civiltà, non della natura; poesia per convenzione e per volontà degli autori suoi, più che per la essenza sua.

Reforça Leopardi que “l'epica, non solo per origine, ma totalmente, in quanto essa può esser conforme alla natura, e vera poesia, cioè consistente in [4413]brevi canti, come gli omerici, ossianici ec., ed in inni ec., rientra nella lirica”.

Se Genette pergunta “à quel genre appartient la *Divine Comédie*?” (1982: 11), Leopardi em defesa do gênero lírico afirma, em 03 de novembro de 1828, que “La *Divina Commedia* non è che una *lunga Lirica*, dov'è sempre in campo il poeta e i suoi propri affetti”. Leopardi considera a *Divina Commedia* como um poema lírico, pois o épico pode ser reduzido ao lírico. Aliás, na concepção do poeta dos *Canti*, o épico não é senão um lírico concatenado de temas e fragmentos líricos. Essa revolucionária concepção se aproxima do que vai ser defendido por Poe, mas se distancia das afirmações de Borges, quando afirma que “nas raízes da poesia está a épica e a épica é o gênero poético primordial, narrativo. Na épica está o tempo, na épica existe um antes, um durante e um depois; tudo isso está na poesia”.

Ainda sobre a lírica, Leopardi diz:

La lirica si può chiamare la cima il colmo la sommità della poesia, la quale è la sommità del discorso umano.

[...] Da queste osservazioni risulterebbe che dei 3 generi principali di poesia, il solo che veramente resti ai moderni, fosse il lirico; (e forse il fatto e l'esperienza de' poeti moderni lo proverebbe); genere, siccome primo di tempo, così eterno ed universale, cioè proprio dell'uomo perpetuamente in ogni tempo ed in ogni luogo, come la poesia; la quale consistè da principio in questo genere solo, e la cui essenza sta sempre principalmente in esso genere, che quasi si confonde con lei, ed è il più veramente poetico di tutte le poesie, le quali non sono poesie se non in quanto son liriche (29. Marzo 1829.).

- Ed anco [4477] in questa circostanza di non aver poesia se non lirica, l'età nostra si riavvicina alla primitiva. - Del resto quel che della poesia epica e drammatica, è anche della storia. [...] (30. Mar.).



Como se percebe, a lírica é o gênero por excelência para o poeta. No *Zibaldone* há uma intensa discussão sobre o gênero lírico, pois para Leopardi, dos três gêneros fundamentais da poesia, o único essencialmente poético é o lírico. Wellek mostra que

a ênfase na poesia lírica que encontramos em Herder ou Foscolo, torna-se muito mais notável em Leopardi, quando o vemos tirar as conseqüências e menosprezar a epopéia e o drama. Mas isso estava longe do pensamento de Herder que, quando muito, queria assimilar todos os gêneros em um só. Leopardi faz uma tentativa semelhante para negar a distinção entre o lírico e o épico. [...] Com o drama é ainda pior, pois o drama pertence ainda menos à poesia do que a epopéia (1967b: 244).

Se Wellek não tivesse se concentrado tanto nas reflexões de Leopardi sobre a lírica, perceberia que o escritor italiano também desenvolveu uma ampla teorização do drama<sup>11</sup>, dedicando muitos autógrafos como o 2314-5, 3486-8, 4399, 4475 para discutir esse gênero, o que pode parecer contraditório com a sua preferência, pois conforme ele mesmo declara

il romanzo, la novella ec. sono all'uomo di genio assai meno alieni che il dramma, il quale gli è il più alieno di tutti i generi di letteratura, perchè è quello che esige la maggior prossimità d'imitazione, la maggior trasformazione dell'autore in altri individui, la più intera rinuncia e il più intero spoglio della propria individualità, alla quale l'uomo di genio tiene più fortemente che alcun altro.

Essa atitude, podemos dizer, é bastante comum e também acontece com Croce, que apesar de “rejeitar” os gêneros literários, teoriza sobre eles.

No *Zibaldone* é possível encontrar aquilo que Wellek denomina de

[...] a mais completa inversão da hierarquia neo-clássica de gêneros. Drama e enredo, que em Aristóteles constituem a essência da poesia, são banidos por Leopardi, para a periferia. A lírica, que fôra excluída da poesia por Bacon e Hobbes, e a expressão do sentimento pessoal, constituem a única poesia, da mais alta espécie. Assim, o círculo descrevera uma volta completa (1967b: 245-6).

Wellek afirma que o “círculo descrevera uma volta completa” em relação à teorização sobre gênero literário, colocando Leopardi como grande teórico, ao lado de Platão e Aristóteles.

---

<sup>11</sup> No Anexo há uma seleção das reflexões de Leopardi sobre o gênero dramático.

<sup>12</sup> Na crítica mais recente, há vários estudos que enfatizam o aspecto “circular” do *Zibaldone*, não tratando de questões específicas como feito por Wellek, mas em relação ao conjunto da obra.

Mas poderíamos refazer um pouco a formulação de Wellek afirmando que o círculo<sup>12</sup> que se fecha em Leopardi se desfaz em uma enorme espiral, pois os gêneros literários concentram, principalmente, a partir da segunda metade do século XX<sup>13</sup>, a atenção dos estudiosos. A teoria e a crítica vão atribuir ao conceito de gênero um papel relevante, como demonstram, entre outros, Frye, Staiger, Genette, Käte Hamburger e Compagnon.

É importante observar que quando Leopardi fala dos três gêneros, não trata dos gêneros híbridos, como é o caso do ensaio e do romance, que Frye designa como ficção<sup>14</sup>. Sobre o romance, talvez Leopardi não tenha teorizado, pois em *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl'italiani*, ele diz “di questi generi (i romanzi), per esser nati dopo la fine della nostra vita nazionale reale, la nostra letteratura ne manca affatto e di essi e di qualunque che loro possa equivalere” (1998: 477). Implicitamente, Leopardi parece teorizar sobre o romance quando fala da épica.

Essa aparente ausência de uma teoria do romance opõe Leopardi a Bakhtin, para quem o romance é o grande gênero. Ainda sobre o romance, talvez Leopardi não o tenha sistematicamente teorizado como fez com os outros gêneros nem praticado por uma questão ideológica, pois é um gênero que atinge o seu apogeu no século XIX, coincidindo com a expansão do capitalismo, e do indivíduo burguês. Capitalismo, individualismo, burguesia não eram elementos caros a Leopardi. Ao assumir essa posição em relação ao romance, Leopardi antecipa parte das considerações de Bourdieu, que analisa os gêneros de uma perspectiva econômica. Assim, para o sociólogo francês

do ponto de vista econômico, a hierarquia é simples, e relativamente constante, apesar das oscilações conjunturais. No topo, o teatro, que assegura [...] lucros importantes e imediatos a um pequeno número de autores. Na parte inferior da hierarquia, a poesia, que, com raríssimas exceções [...] proporciona lucros extremamente pequenos a um pequeno número de produtores. Situado em posição intermediária, o romance pode assegurar lucros importantes a um número relativamente grande de

---

<sup>13</sup> Durante a primeira metade do séc. XX, sob a influência de Croce, difundiu-se em largos setores da crítica e da investigação literárias, um forte descrédito em relação ao conceito de gênero.

<sup>14</sup> Para Frye ao “épos”, gênero literário no qual o fundamento da apresentação é o autor ou menestrel como recitante oral, com um público diante dele, a ouvi-lo se opõe a “ficção”, que é a literatura na qual a base da apresentação é a palavra impressa ou escrita, tal como os romances e ensaios (s/a: 239-329).

autores, mas com a condição de estender seu público bem além do próprio mundo literário (ao qual está limitada a poesia) e do mundo burguês (como é o caso do teatro) [...] (1996: 134).

Mas não podemos esquecer que Leopardi, de maneira dispersa, comentou em alguns trechos aspectos do romance e do conto, como no autógrafo 2314-5, que se encontra na íntegra no anexo e que transcrevo uma parte abaixo:

[...]l'unico [2314]o certo il principale effetto ed affetto ed interesse che i drammi di grande intreccio producono, si è la curiosità; e questa sola spinge l'uditore a interessarsi e fare attenzione a ciò che si rappresenta, questa sola trova pascolo, e questa sola è soddisfatta nello scioglimento. Nessun'altra passione o interesse è prodotta in lui da tali drammi, per caldi e passionati che l'autore abbia inteso di farh. Or questo è del tutto alieno dall'essenza della drammatica: esso appartiene all'essenza del racconto: la drammatica essendo una rappresentazion viva e quasi vera delle cose umane, deve destar ben altro interesse che quello della curiosità, come può fare la storia: in questo caso, l'azione drammatica viene ad esser come quella di una novella, il dramma produce lo stesso effetto di una novella, ed è indifferente per l'uditore o lettore che quell'azione accada sotto gli occhi suoi, o gli venga fatta sapere per mezzo di parlate, ovvero che se gli racconti semplicemente il caso come in un romanzo, o in una storia curiosa e complicata. (31. Dic. 1821.).

Ainda sobre o romance, Leopardi sabia que Cervantes já havia inaugurado, ou melhor, plantado as sementes para o crescimento desse gênero com o *D. Quixote*<sup>15</sup>. O romance começou a ser pensado, principalmente, pelos teóricos do século XX, como Bakhtin<sup>16</sup> e Luckács. Esses dois teóricos dão preeminência ao romance por razões ideológicas. Pode-se afirmar que o romance é a forma que melhor representa a sociedade de classes<sup>17</sup>.

Algumas considerações de Leopardi sobre o gênero literário são de caráter geral, como se observa, por exemplo, no fragmento de 17 de março de 1821, quando o escritor italiano diz “difficilmente si vedrà che una qualunque nazione una qualunque letteratura abbia avuto in due diversi tempi (eccetto se il tempo e la nazione è del tutto rinnovata, come

<sup>15</sup> Carlos Fuentes observa que Cervantes rompeu gêneros “mesclando o romance pícaro ao épico, romance pastoral e história de amor, mas acima de tudo o romance dentro do romance” (*Folha de São Paulo*, 15 de setembro de 2001: Ilustrada – E7).

<sup>16</sup> Para Bakhtin, o romance não é um gênero como qualquer outro, pois é um gênero constituído do contato com a realidade e mostra-se como verdadeiro microcosmo de linguagens. O romance caracteriza-se pela consciência do “dialogismo”, daí advém a tese do romance “polifônico”, que é uma das mais debatidas do século XX. Pode-se dizer que esse tipo de construção literária revolucionou as velhas formas do romance europeu “monológico” de tipo romântico.

<sup>17</sup> Diz-se que Marx teria desenvolvido a sua teoria de classes baseado, entre outros, na leitura da *Comédia Humana*, de Balzac. Segundo Eagleton Marx “wrote a sizeable unpublished manuscript on art and religion, and planned a journal of dramatic criticism, a full-length study of Balzac and a treatise on aesthetics. Art and literature were part of the very air Marx breathed [...]” (1976: 1).

l'italiana rispetto alla latina) due scrittori eccellenti e sommi in [802] uno stesse genere”.

Isso acontece por duas razões:

gl'ingegni grandi e superiori, o sdegnando di non poter essere se non uguali a quello, e di dovere avere un compagno, o per la naturale modestia e diffidenza di chi conosce bene e sente la difficoltà delle imprese, temendo di restare inferiori in un assunto, di cui già è manifesta, sperimentata, conseguita, la perfezione e posta negli occhi di tutti e nei propri loro; si sono sempre rivolti ad altro, e solamente i piccoli ingegni de' quali è propria la confidenza e temerità sono entrati nell'arringo, spronati dalle lodi di quell'eccellente, e dalla gola di quella celebrità, quasi fosse facile a conseguire, e misurando l'impresa non da se stessa e dalla sua difficoltà, ma dal loro desiderio di riuscirci, e dal premio che era proposto al buon successo. Un'altra ragione, e fortissima è, che quando il genere ha già avuto uno sommo, il genere non è più nuovo; non vi si può essere originale, senza che, è impossibile essere sommo.

Para Leopardi “dopo Molière la Francia non ha avuto grandi comici, nè l'Italia dopo Goldoni. Tutto questo, sebbene apparisca forse principalmente nella letteratura, tuttavia si può applicare a molti altri rami del sapere, o di altri pregi umani”.

Com essa hipótese, Leopardi mais vez se destaca em suas reflexões, revelando-se um crítico de teatro muito sensível, sensível inclusive aos aspectos históricos e sociológicos, pois as teorizações sobre gênero, de maneira geral, não apontam para o fato de que uma nação tenha dois grandes escritores num único gênero, numa mesma época. Platão parece ter sido um dos poucos a acenar para esse fato, quando em *A República* diz

Sócrates – [...] É possível que um mesmo homem possa imitar várias coisas com perfeição?

Adimanto – Evidentemente, que não.

Sócrates – Portanto, dificilmente exercerá ao mesmo tempo uma profissão importante e imitará muitas coisas e será imitador, uma vez que as pessoas não podem executar bem dois tipos de imitação que parecem próximos um do outro como a tragédia e a comédia. Tu não dizias que eram ambas imitações?

Adimanto – Sim, e dizes a verdade: as mesmas pessoas não podem triunfar nos dois gêneros.

Sócrates – Nem é possível ser, simultaneamente, rapsodo e ator (2000: 87).

Para Leopardi, Homero será único em seu gênero, tempo e país. Aliás, para Leopardi “Tutto si è perfezionato dopo Omero, ma non la poesia”, pois Homero associa a originalidade do gênero com a sua grandeza.

E ao comparar Homero e Dante, num fragmento de 05 de setembro de 1820, Leopardi observa “Omero e Dante per l’età loro seppero moltissime cose, e più di quelle che sappiano la massima parte degli uomini colti d’oggi, non solo in proporzione dei tempi, ma anche assolutamente”<sup>18</sup>. E entre os italianos, Leopardi diz “Dante Petrarca Boccaccio sono i più antichi *classici* fra’ moderni, i più antichi che si leggano e nominino, non solo fra gli *eruditi* nazionali, ma fra tutti i *colti* d’Europa”.

O mesmo para escritores como Dante, Petrarca, Boccaccio, Ariosto e Tasso. Porém quando Leopardi afirma que:

il trecento fu il principio della nostra letteratura, non già il colmo, imperocchè non ebbe se non tre scrittori grandi: il quattrocento non fu corruzione nè [2]raffinamento del trecento, ma un sonno della letteratura (che avea dato luogo all’erudizione) la quale restava ancora incorrotta e peccava ancora più tosto di poco. Poliziano, Pulci. Il cinquecento fu vera continuazione del trecento e il colmo della nostra letteratura. Di poi venne il raffinamento del seicento, che nel settecento s’è solamente mutato in corruzione d’altra specie, ma il buon gusto nel volgo dei letterati non è tornato più, nè tornerà secondo me, perchè dal niente si può passare al buono, ma dal troppo buono o sia dal corrotto stimo che non si possa.

Dante, Petrarca e Boccaccio trabalharam, sim, com gêneros diferentes e foram os melhores em cada um dos gêneros. Ariosto e Tasso, por sua vez, usaram o mesmo gênero literário, mas Tasso será o melhor segundo Leopardi, pois “chiunque conosce intimamente il Tasso, se non riporrà lo scrittore o il poeta fra i sommi, porrà certo l’uomo fra i primi, e forse nel primo luogo del suo tempo”, ou ainda quando afirma

sebbene il Tasso non si può veramente nel [804]suo genere dire perfetto, neppur sommo come Omero (che sommo fu egli, ma non il suo poema, nè egli quivi), contuttociò l’Italia dopo lui non ebbe poema epico degno di memoria, sebbene molti o piccoli o mediocri ingegni, tentassero la stessa carriera. Anzi quantunque vi sia tanta differenza fra il genere del poema dell’Ariosto e quello del Tasso, pure sembrò strano ch’egli si accingesse a quel travaglio dopo l’Ariosto, e pubblicata la Gerusalemme, i suoi nemici non mancarono di paragonarla all’Orlando, di posporla, di accusare il Tasso di temerità ec.

---

<sup>18</sup> Mais tarde, De Sanctis acrescentará que Leopardi “era uomo dottissimo, pochi hanno conosciuto tante cose antiche come lui. Era, come Dante, l’uomo più dotto de’suoi tempi. [...] Potete considerarlo un gran dotto, un letterato emiente e pieno di gusto [...]” (1986: 1135).

Observa Leopardi que o gênero pode se aperfeiçoar. Isso, porém, não se dá com os gêneros que formam a *Iliada* e a *Divina Comédia*:

sogliono le opere umane servire di modello successivamente l'une all'altre, e così appoco [appoco] perfezionandosi il genere, e ciascuna opera, o le più [3290]d'esse riuscendo migliori de' loro modelli fino all'intero perfezionamento, il primo modello apparire ed essere nel suo genere la più imperfetta opera di tutte l'altre, per infino alla decadenza e corruzione d'esso genere, che suole altresì ordinariamente succedere all'ultima sua perfezione. Non così nell'epopea; ma per lo contrario il primo poema epico, cioè l'Iliade che fu modello di tutti gli altri, si trova essere il più perfetto di tutti. Più perfetto dico nel modo che ho dimostrato parlando della vera idea del poema epico p.3095-3169. Secondo le quali osservazioni da me fatte si può anzi dire che siccome l'ultima perfezione dell'epopea (almen quanto all'insieme e all'idea della medesima) si trova nel primo poema epico che si conosca, così la decadenza e corruzione di questo genere incominciò non più tardi che subito dopo il primo poema epico a noi noto. Similmente negli altri generi di poesia, per lo più, i migliori e più perfetti modelli ed opere sono le più antiche, o assolutamente parlando, o relativamente alle nazioni e letterature particolari, [3291]come tra noi la Commedia di Dante è nel suo genere, siccome la prima, così anche la migliore opera (28. Agosto. 1823.).

Apesar de Leopardi centrar atenção na teoria da lírica, ele não deixa de refletir sobre a epopéia, como no fragmento acima, e o drama. Sobre o drama diz

bisogna osservare che quanto agli autori drammatici la cosa va diversamente, si perchè infinite e diversissime sono le circostanze che decidono de' successi del teatro, massime in certe nazioni, e secondo la differenza di queste; si massimamente perchè il teatro di qualunque nazione benchè abbia già il suo sommo drammatico, vuol sempre novità, anzi non domanda tanto la perfezione quanto la novità degli scritti; questa richiede sopra ogni altra cosa, a questa fa bene spesso più plauso che ai capi d'opera dei sommi autori già conosciuti. [...]Così che allo scrittore drammatico, resta sempre un campo sufficiente. E la gran fama di Sofocle non impedì che gli succedesse un Euripide. La differenza tra questo e gli altri generi di componimento, consiste che gli effetti, l'uso, la destinazione di questo è come viva, [812]e sempre viva, e cammina, laddove degli altri è come morta ed immobile (18. Marzo 1821).

Nesse fragmento Leopardi trabalha com um elemento que considera essencial numa obra literária de qualquer gênero literário: a novidade, que já fora discutido no seu Sistema de Belas-Artes. Por isso, ele afirma que a novidade é tão ou mais importante quanto a perfeição: “il teatro [...] non domanda tanto la perfezione quanto la novità degli scritti”. Se não há novidade em

determinados escritos, nos contentamos com aquele que é perfeito, porém, sempre “desideriamo altro nuovo modello di perfezione”.

Ainda sobre o drama<sup>19</sup>, Leopardi afirma

ne' tragici greci (così negli altri poeti o scrittori antichi) non s'incontrano quelle minutezze, quella particolare e distinta descrizione e sviluppo delle passioni e de' caratteri che è propria de' drammi (e così degli altri poemi e componimenti) moderni, non solo perchè gli antichi erano molto inferiori a' moderni nella cognizione del cuore umano, il che a tutti è noto, ma perchè gli antichi nè valevano gran fatto nel dettaglio, nè lo curavano, anzi lo disprezzavano e fuggivano, e tanto era impropria degli antichi l'esattezza e la minutezza quanto ella è propria e caratteristica de' moderni.

Oltre di ciò i moderni ne' drammi vogliono interessare col mettere i lettori o uditori in relazione coi personaggi di quelli, col far che i lettori [3483]ravvisino e contemplino se stessi, il proprio cuore, i propri affetti, i proprii pensieri, le proprie sventure, i proprii casi, le proprie circostanze, i proprii sentimenti, ne' personaggi del dramma, e nel loro cuore, affetti, casi, ec. quasi in un fedelissimo specchio. [...]

Sventure e casi orribili e singolari, delitti atroci, caratteri unici, passioni contro natura, furono i soggetti favoriti de' tragici greci. Tale per certo si fu l'intenzion loro, sebbene la scelta l'invenzione l'immaginazione non sempre corrispondesse pienamente all'intento, e talor più talor meno, in chi più in chi meno. Ma generalmente parlando, e massime, torno a dire, i più antichi tragici greci, cercarono o amarono di preferenza il sovrano de' vizi e delle virtù, delle colpe e delle belle o valorose azioni, de' casi, delle fortune: al contrario appunto de' moderni tragici che cercano in tutto questo il più umano che possono. [...]

Ao comparar o dramaturgo ao romancista, Leopardi diz “i moderni drammatici come gli altri poeti, come i romanzieri ec. si propongono di agir sul cuore, ma gli antichi tragici, non men che gli altri antichi, sulla immaginazione [...]”. A antítese imaginação vs sentimento mais uma vez se faz presente e reforça a idéia de Leopardi de que a imaginação é característica dos antigos e o sentimento é típica dos modernos, seja no drama, na poesia ou no romance.

A consciência histórica de Leopardi faz contrapor o antigo e o moderno no drama. Segundo ele, no drama, os modernos são mais aptos a descrever as minúcias do desenvolvimento das

---

<sup>19</sup> No Anexo dessa tese encontram-se alguns dos fragmentos de Leopardi sobre o drama, aqueles que considero os mais importantes.

paixões, pois os antigos não se preocupam com o detalhe, com a exatidão, a minúcia, característica essencial para esse tipo de gênero.

Nesse confronto antigo vs moderno, coloca-se a longa discussão sobre imaginação vs sentimento. Para o escritor italiano, os antigos possuem imaginação e não sentimento. O contrário acontece com os modernos. Vale destacar que esse é um aspecto em que os antigos são piores, não melhores que os modernos. Apesar de sua declarada preferência pelos antigos, Leopardi surpreende ao reconhecer que os modernos são melhores que os antigos no drama.

Na poesia, por exemplo, Leopardi considera os antigos superiores aos modernos. Afora isso, a característica de que “i moderni drammatici come gli altri poeti, come i romanzieri ec. si propongono di agir sul cuore, ma gli antichi tragici, non men che gli altri antichi, sulla immaginazione,” parece ser um dos objetivos do romance psicológico de Flaubert a Tolstói, Henry James.

Existe um trecho de Leopardi, de profunda consciência histórica, que retrata bem a discussão imaginação/sentimento:

la poesia sentimentale è unicamente ed esclusivamente propria di questo secolo, come la vera e semplice (voglio dire non mista) poesia immaginativa fu unicamente ed esclusivamente propria de' secoli Omerici, o simili a quelli in altre nazioni. Dal che si può ben concludere che la poesia non è quasi propria de' nostri tempi, e non farsi maraviglia, s'ella ora langue come vediamo, e se è così raro non dico un vero poeta, ma una vera poesia. Giacchè il sentimentale è fondato e sgorga dalla filosofia, dall'esperienza, dalla cognizione [735]dell'uomo e delle cose, in somma dal vero, laddove era della primitiva essenza della poesia l'essere ispirata dal falso. E considerando la poesia in quel senso nel quale da prima si usurpava, appena si può dire che la sentimentale sia poesia, ma piuttosto una filosofia, un'eloquenza, se non quanto è più splendida, più ornata della filosofia ed eloquenza della prosa. Può anche esser più sublime e più bella, ma non per altro mezzo che d'illusioni, alle quali non è dubbio che anche in questo genere di poesia si potrebbe molto concedere, e più di quello che facciano gli stranieri (8. Marzo 1821.).

Ao longo de suas reflexões sobre gênero, Leopardi dialoga com as poéticas clássicas, renascentistas, neoclássicas e românticas, e desenvolve concepções próprias sobre gênero literário. Pode-se dizer que uma preocupação constante de Leopardi, assim como fora a de quase todos os estetas alemães e franceses do século XVIII, era a questão dos gêneros literários, mas



diferentemente dos alemães e franceses que se preocupavam com a natureza da tragédia, Leopardi deslocará a sua atenção para a lírica.

Vale lembrar que no período neoclássico a poesia lírica suscitou pouca atenção. Era considerado um gênero inferior; aliás, a ode, por causa de seu estilo elevado e seu assunto solene, era considerada o grande gênero. Já o drama era considerado como a expressão máxima da civilização francesa do século XVIII.

Segundo *The New Princeton Encyclopedia of Poetics and Poetry* é no período romântico que a “lyric ascended to the top of hierarchy, signaling the confirmation the confirmation of the triad of lyric, epic (i.e. narrative), and drama which is set forth by Hegel and still dominates genre theory” (1993: 458).

Mas, no século XVIII, os que mais se preocuparam com a questão de gênero literário e, em particular, com o lírico, foram Hugh Blair, em cuja obra *Lectures on Rethoric and Belles Lettres* há uma série de capítulos sobre gêneros. Um desses capítulos será dedicado à poesia pastoral e lírica. Contudo, predominará a teorização sobre a tragédia e épica. Outro inglês a defender a poesia lírica, no século XVIII, foi Sir William Jones.

Foi somente no final do século XVIII, para Wellek, que “a mudança de ênfase na expressão do sentimento na poesia e o crescente interesse pela poesia geral do povo trouxeram [...] o destronamento definitivo do drama e da epopéia em favor da poesia lírica” (1967a: 110).

Ainda nas palavras de Wellek, “nenhum escritor inglês alcançou a altura de Herder ou Leopardi em considerar a lírica como gênero central da poesia” (1967a: 110). Neles, há a construção de uma nova poética romântica em Herder e clássica e romântica em Leopardi.

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 pela: simplicidade, clareza, concisão<sup>20</sup>, novidade, surpresa, inesperado, ruptura das normas, proximidade com a

---

<sup>20</sup> Sobre a concisão, Leopardi afirma: “La rapidità e la concisione dello stile, piace perchè presenta all’ anima una folla d’ idee simultanee, o così rapidamente succedentisi, che paiono simultanee, e fanno ondeggiar l’ anima in una tale abbondanza di pensieri, o d’ immagini e sensazioni spirituali, ch’ ella o non è capace di abbracciarle tutte, e pienamente ciascuna, o non ha tempo di restare in ozio, e priva di sensazioni. [2042] La forza dello stile poetico, che in gran parte è tutt’ uno colla rapidità, non è piacevole per altro che per questi effetti, e non consiste in altro. L’ eccitamento d’ idee simultanee, può derivare e da ciascuna parola isolata, o propria o metaforica, e dalla loro collocazione, e dal giro della frase, e dalla soppressione stessa di altre parole o frasi ec”.

língua comum de todos os dias, vago, indefinido, imprecisão, lembranças<sup>21</sup> etc.. Basta tomarmos como exemplo o poema que “marcou o apogeu da lírica leopardiana”<sup>22</sup>, isto é, “L’Infinito”:

L’Infinito (1819)

Sempre caro mi fu quest’ermo 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 sovraumani  
Silenzi, e profundissima 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 si annega il pensier mio:  
E il naufragar m’è dolce in questo mare

O Infinito (trad. Haroldo de Campos)

A mim sempre foi cara esta colina  
deserta e a sebe que de tantos lados  
exclui o olhar do último horizonte.  
Mas sentado e mirando, intermináveis  
espaços longe dela e sobre-humanos  
silêncios, e quietude a mais profunda,  
eu no pensar me finjo; onde por pouco  
não se apavora o coração. E o vento  
ouço nas plantas como rufila, e àquele  
infinito silêncio a esta voz  
vou comparando: e me recordo o eterno  
e as mortas estações, e esta presente  
e, viva, e o seu rumor. É assim que nesta  
imensidade afogo o pensamento:  
e o naufrágio é doce neste mar.

<sup>21</sup> Numa passagem do *Zibaldone*, Leopardi observa “se attentamente riguareremo in che soglia consistere l’eleganza delle parole, dei modi, delle forme, dello stile, vedremo quanto sovente anzi sempre ella consista nell’indeterminato, (v. in tal proposito quello che altrove ho detto circa un passo di Orazio) v. p. 1337. principio o in qualcosa d’irregolare, cioè nelle qualità contrarie a quelle che principalmente si ricercano nello scrivere didascalico o dottrinale. Non nego io già che questo non sia pur suscettibile di eleganza, massime in quelle parti dove l’eleganza non fa danno alla precisione, vale a dire massimamente nei modi e nelle forme [...]. Soprattutto poi conviene allo scrivere didascalico la semplicità (...), la quale dentro i limiti del conveniente, è sempre eleganza, perch’è naturalezza. [...]. Para Leopardi palavras como “*lontano, antico*, e simili sono poeticissime e piacevoli, perchè destano idee vaste, e indefinite, e non determinabili e confuse” ou “Le parole *notte notturno* ec. le descrizioni della notte ec. sono poeticissime, perchè la notte confondendo gli oggetti, l’animo non ne concepisce che un’immagine vaga, indistinta, incompleta, sì di essa, che quanto ella contiene. Così *oscurità, profondo* ec. ec. (28. Sett. 1821.)”. Ou ainda “Le parole che indicano moltitudine, copia, grandezza, lunghezza, larghezza, altezza, vastità ec. ec. sia in estensione, o in forza, intensità ec. ec. sono pure poeticissime, e così le immagini corrispondenti”. Em outro trecho, Leopardi afirma “[1915]Una cagione del piacere che produce la semplicità nelle opere d’arte, o di scrittura, o in tutto ciò che spetta al bello; cagione universale, e indipendente dall’assuefazione quanto al totale dell’effetto, ed inerente alla natura del bello semplice; sì è il contrasto fra l’artefatto e l’inartefatto, o la perfetta apparenza dell’inartefatto. Contrasto il quale può essere 1. tra le altre bellezze e qualità dell’opera, che stante la loro perfezione, non paiono poter essere inartefatte, e la semplicità o naturalezza che tutte le veste e le comprende, la quale è, o pare del tutto inartefatta: 2. fra la stessa natura della semplicità e naturalezza che per se stessa par che includa lo spontaneo e non artefatto, e il sapere o accorgersi bene (com’è naturale) ch’essa, malgrado questa perfetta apparenza, è non per tanto artefatta, e deriva dallo studio. Contrasto il quale produce la meraviglia che sempre deriva dallo *straordinario*, [1916]e dall’unione di cose o qualità che paiono incompatibili ec. Siccom’è il ricercato colla sembianza del non ricercato. Sottilissime, minutissime, sfuggevolissime sono le cause e la natura de’ più grandi piaceri umani. E la maggior parte di essi si trova in ultima analisi derivare da quello che non è ordinario, e da ciò appunto, ch’esso non è ordinario. ec. (14. Ott. 1821.). La meraviglia principal fonte di piacere nelle arti belle, poesia, ec. da che cosa deriva, ed a qual teoria spetta, se non a quella dello straordinario?”

<sup>22</sup> Ver “Leopardi, teórico de vanguarda” de Haroldo de Campos, 1977, p. 186.

“L’Infinito” pode ser considerado a mais perfeita lírica da poesia universal de todos os tempos, pois o poeta Leopardi em apenas 15 versos soube dizer tudo.

Nesse canto, há a limpidez de expressão, delicadeza na análise interior, imaginação, simplicidade, pois comunica com o leitor o terror e o triste encanto do indivíduo que se anula no universo, entre o finito e o infinito. De acordo com Francesco Flora, “la sua scrittura [di Leopardi] è piana, chiara e quieta” (1947: 47).

As várias características que enumera como essenciais para uma boa poesia e também da prosa sublinhadas anteriormente (concisão, simplicidade etc.) estão presente no seu mais famoso poema. E se afirmamos que ele teorizou a partir de sua prática é porque os idílios leopardianos, que são considerados pela crítica especializada os melhores poemas de Leopardi foram escritos entre 1819<sup>23</sup> e 1821 e as teorias que Leopardi desenvolve no *Zibaldone* sobre a poesia lírica são posteriores, e vão influenciar os seus idílios compostos entre 1828 e 1829. Giuseppe A. Camerino afirma que

non v’è dubbio che la potente impronta dell’invenzione leopardiana emerge da una straordinaria, inesauribile capacità di provare e riprovare e variare uno specifico repertorio di stilemi e locuzioni inconfondibili che travalicano e attraversano inevitabilmente la tematica pur diversificata dei singoli testi. Si scopre allora che Leopardi ha costruito negli anni la sua poesia con metodo; anzi, ha perfezionato un metodo della poesia (1998: 5).

Ademais os elementos da lírica não servirão apenas para a poesia, mas também para a prosa. Observa Leopardi, em 14 de setembro de 1821, que

[...] l’uso ha introdotto che il poeta scriva in verso. Ciò non è della sostanza nè della poesia, nè del suo linguaggio, e modo di esprimer le cose. Vero è che questo linguaggio e modo, e le cose che il poeta dice, essendo al tutto divise dalle ordinarie, è molto conveniente, e giova moltissimo all’effetto, ch’egli impieghi un ritmo ec. diviso dal volgare e comune, con cui si esprimono le cose alla maniera ch’elle sono, e che si sogliono considerare nella vita. Lascio poi l’utilità dell’armonia ec. Ma in sostanza, e per se stessa, la poesia non è legata al [1696] verso. E pure fuor del verso, gli ardimenti, le metafore, le immagini, i concetti, tutto bisogna che prenda un carattere più piano, se si vuole sfuggire il disgusto

---

<sup>23</sup> Para de Sanctis, “L’anno 1819 è il vero anno critico nella storia del suo ingegno (di Leopardi), il punto di partenza; perchè ora apparisce nella sua anima uno sguardo proprio del mondo, e una forma propria, cioè a dire una personalità, un carattere” (1986: 1164).

dell'affettazione, e il senso della sconvenienza di ciò che si chiama troppo poetico per la prosa, benchè il poetico, in tutta l'estensione del termine, non includa punto l'idea nè la necessità del verso, nè di veruna melodia. L'uomo potrebb'esser poeta caldissimo in prosa, senza veruna sconvenienza assoluta: e quella prosa, che sarebbe poesia, potrebbe senza nessuna sconvenienza assumere interissimamente il linguaggio, il modo, e tutti i possibili caratteri del poeta. Ma l'assuefazione contraria ed antichissima (originata forse da ciò che i poeti si animavano a comporre colla musica, e componevano secondo essa, a misura, e cantando, e quindi verseggiando, cosa molto naturale) c'impedisce di trovar conveniente una cosa che nè in se stessa nè nella natura del linguaggio umano, o dello spirito poetico, o dell'uomo, o delle cose, rinchiude niuna discordanza.

Diz ainda Leopardi,

la prosa per esser veramente bella (conforme era quella degli antichi) e conservare quella morbidezza e pastosità composta anche fra le altre cose di nobiltà e dignità, che comparisce in tutte le prose antiche e in quasi nessuna moderna, bisogna che abbia sempre qualche cosa del poetico, non già qualche cosa particolare, ma una mezza tinta generale, onde ci sono certe espressioni tecniche p.e. che essendo bassissime nella poesia sono basse nella prosa; (giacchè qui non parlo di quelle che son basse e plebee assolutamente le quali anche talvolta sconverranno meno alla buona prosa di quelle ch'io dico qui) come altre che sono basse nella poesia, alla prosa non disconvengono affatto.

Podemos encontrar nas *Operette morali*, no *Zibaldone*, nos *Pensieri* e no *Epistolário* inúmeras passagens altamente líricas, pois para o escritor de Recanati essas podem se caracterizar como poesia em prosa. Quanto à composição e ao estilo, Leopardi diz:

non solo l'eleganza, ma la nobiltà la grandezza, tutte le qualità del linguaggio poetico, anzi il linguaggio poetico esso stesso, consiste, se ben l'osservi, in un modo di parlare indefinito, o non ben definito, o sempre [1901]meno definito del parlar prosaico o volgare. Questo è l'effetto dell'esser diviso dal volgo, e questo è anche il mezzo e il modo di esserlo. Tutto ciò ch'è precisamente definito, potrà bene aver luogo talvolta nel linguaggio poetico, giacchè non bisogna considerar la sua natura che nell'insieme, ma certo propriamente parlando, e per se stesso, non è poetico. Lo stesso effetto e la stessa natura si osserva in una prosa che senza esser poetica, sia però sublime, elevata, magnifica, grandiloquente. La vera nobiltà dello stile prosaico, consiste essa pure costantemente in non so che d'indefinito. Tale suol essere la prosa degli antichi, greci e latini. E v'è non pertanto assai notevole diversità fra l'indefinito del linguaggio poetico, e quello del prosaico, oratorio ec.

Com a sua formulação sobre a lírica, Leopardi prepara e parece antecipar uma concepção de poesia que será retomada por vários teóricos, entre eles Poe, Eliot, Pound, os Formalistas Russos e, na prática, será recuperado pelos poetas herméticos italianos como Ungaretti.

O que causa estranheza é que a tese central do crítico Hugo Friederich, em *Estrutura da lírica moderna* (1978), é a de que os fundadores e mestres da lírica moderna da Europa são dois franceses do século XIX, Rimbaud e Mallarmé, e de seu precursor, Baudelaire desconsiderando quase por completo Leopardi, o que demonstra desconhecimento ou desinteresse por um dos poetas, que não só revolucionaram a poética italiana, mas também um dos poucos a teorizar sobre a lírica, deixando a base teórica para futuros poetas nas páginas do *Zibaldone di Pensieri*.

Essa não parece ser a posição de Ungaretti, que, ao refletir sobre poetas e poesia do século XIX, diz:

a sede de alheamento existente no século passado levou a poesia à palavra alucinante de memória, vacilante, vacilante de solidão, repleta de pressentimento. Não cometerei a imprudência de colocar frente a frente Leopardi e Mallarmé, já que, caso tivessem se encontrado aqui na terra, com certeza não teriam se dado bem, e não devem estar trocando olhares ternos lá no céu; mas não duvido que, aproximando os dois nomes, se possa resumir a contribuição do século XIX à poesia como uma esperança insaciável de inocência (1994: 51).

Em toda a atividade de Leopardi, há um forte desejo de reformador e restaurador da poesia italiana, embora boa parte de sua teoria siga os preceitos clássicos da imitação e prazer<sup>24</sup> como objetivo da poesia e estilo como prova de boa arte.

A principal significação de Leopardi para a crítica deve ser procurada na reformulação do antigo debate dos antigos e dos modernos, na definição da poesia lírica, que ele amplia em teoria tanto da literatura moderna como de toda a história da literatura, e nesta nova teoria dos gêneros, que inverte a classificação tradicional, colocando o gênero lírico como superior.

---

<sup>24</sup> Diz Leopardi “Il diletto è sempre il fine, e di tutte le cose, l’utile non è che il mezzo. Quindi il piacevole, è vicinissimo al fine delle cose umane, o quasi lo stesso con lui; l’utile che si suole stimar più del piacevole, non ha altro pregio che d’esser più lontano da esso fine, o di condurlo non immediatamente ma mediamente. [988] (26. Aprile 1821.). Ou “La convenienza al suo fine, e quindi l’utilità ec. è quello in cui consiste la bellezza di tutte le cose, e fuor della quale nessuna cosa è bella” (13. Giugno 1821.).

Se a formulação sobre a lírica diferencia Leopardi dos teóricos de seu tempo e aproxima-o dos teóricos do século XX<sup>25</sup>, como Käte Hamburger em *A lógica da criação literária* (1986). No que diz respeito ao gênero ensaio, Leopardi, como a maioria dos teóricos, o exclui de sua reflexão sobre gênero. Surpreende verificar que um gênero tão antigo como esse não tenha recebido a devida atenção dos teóricos. Se Leopardi não se dedicou a refletir sobre o ensaio, o mesmo não podemos dizer a respeito da tradução, como veremos a seguir.

---

<sup>25</sup> Se os teóricos de vanguarda introduzem suas inovações em termos da lírica, poderíamos dizer que o fazem, mesmo sem o saber, muitas vezes, sob a tutela de Leopardi.

### Capítulo III

## O *Zibaldone* e a Teoria da Tradução: uma teoria da tradução qualitativa

Desde muito cedo, Leopardi demonstrou talento como tradutor. Para Marco Lucchesi, Leopardi foi absoluto na tradução (1996:15). Ainda muito jovem, Leopardi traduziu o quinto idílio de Mosco<sup>1</sup>, e mais tarde, a *Batracomiomaquia*, do pseudo-Homero, a *Titanomaquia*, de Hesíodo, o segundo livro de *Eneida* e o primeiro da *Odisséia*. As várias traduções que Leopardi realizou serviram de preparação para sua obra. No entanto, foi no *Zibaldone* que Leopardi desenvolveu suas reflexões sobre teoria e crítica da tradução. Refletir sobre tradução era uma tarefa importante, uma necessidade vital para Leopardi. Uma de suas primeiras observações sobre tradução encontra-se numa carta de 29 de dezembro de 1817 endereçada a Pietro Giordani, na qual diz:

dou-me conta de que traduzir, assim por exercício, deve realmente preceder a atividade de compor, sendo útil e necessário para os que querem tornar-se escritores insignes; mas para tornar-se um grande tradutor convém antes haver composto e ter sido bom escritor: enfim, uma tradução perfeita é obra mais da maturidade que da juventude (1996: 730).

Nessa carta, Leopardi expõe uma concepção muito original e independente, defendendo a prática da tradução para o escritor iniciante. É traduzindo que se aprende a compor com estilo.

---

<sup>1</sup> Para De Sanctis, na tradução desse idílio, temos um primeiro indício da poética leopardiana, pois, provavelmente, foi nele que Leopardi se inspirou para compor os seus idílios. Segundo o crítico italiano "l'idillio leopardiano non ha niente di comune col significato che si dà generalmente a questa maniera di poesia. Non è descrizione della vita campestre, con dialoghi tra pastori, o pescatori, opera spesso di civiltà avanzata e stanca, che, mancato ogni degno scopo della vita, cerca nuovi stimoli negli ozii campestri. Forse per questo Leopardi più tardi cancellò quel nome d'idilli e diè a tutte le sue poesie un nome comune, *Versi* o *Canti*" (1986: 1140).

Convém frisar que quando Leopardi fala que é traduzindo que se aprende a escrever, ele se refere à tradução de autores clássicos gregos e latinos, como Homero, Virgílio e Horácio. Mas no caso de ser escritor e escrever bem, a probabilidade de uma boa tradução é bastante alta, pois a tradução de qualidade é obra do escritor maduro. Essa idéia é importante para o treinamento de tradutores, porque a ênfase recai na composição na língua alvo, não na decodificação, como em geral acontece.

Com essas idéias, Leopardi lança as bases da relevância do traduzir, estabelecendo a relação tradutor-escritor e escritor-tradutor, e elabora uma verdadeira ontologia da tradução:

[...] E certo ogni bellezza principale nelle arti e nello scrivere deriva dalla natura e non dall'affettazione o ricerca. Ora il traduttore necessariamente affetta, cioè si sforza di esprimere il carattere e lo stile altrui, e ripetere il detto di un altro alla maniera e gusto del medesimo. Quindi osservate quanto sia difficile una buona traduzione in genere di bella letteratura, [320] opera che dev'esser composta di proprietà che paiono discordanti e incompatibili e contraddittorie. E similmente l'anima e lo spirito e l'ingegno del traduttore. Massime quando il principale o uno de' principali pregi dell'originale consiste appunto nell'inaffettato, naturale e spontaneo, laddove il traduttore per natura sua non può essere spontaneo. Ma d'altra parte quest'affettazione che ho detto è così necessaria al traduttore, che quando i pregi dello stile non sieno il forte dell'originale, la traduzione inaffettata in quello che ho detto, si può chiamare un dimezzamento del testo, e quando essi pregi formino il principale interesse dell'opera, (come in buona parte degli antichi classici) la traduzione non è traduzione, ma come un'imitazione sofisticata, una compilazione, un capo morto, o se non altro un'opera nuova. [...].

O ofício do tradutor está diretamente relacionado com o do escritor. Ambos, para Leopardi, devem seguir a simplicidade e a naturalidade, ao invés da afetação e da simulação. Porém, há um problema, o tradutor simula e aí transparece a contradição. Mas só finge e/ou o simula quem domina a arte. Se o tradutor é um simulador, como diz Leopardi, quem é jovem não sabe simular, pois para saber simular é preciso saber fazer, e isso acontece quando se tem a prática de tradução como um exercício constante para o escrever bem, idéia que está na carta a Giordani. É curioso observar que uma teoria semelhante, aplicada ao poeta, seria desenvolvida em célebres versos, no século seguinte, por Fernando Pessoa.



Traduzir para Leopardi é uma arte, (por isso é rara uma boa tradução em se tratando de alta literatura), assim como fora, por exemplo, para Dryden, que diz “[...] the true reason why we have so few versions which are tolerable is [...] because there are so few who have all the talents which are requisite for translation” (1992: 22). Aliás, Leopardi tem a mesma postura que seria adotada por Pound, para quem somente um bom escritor-poeta pode traduzir outro bom escritor-poeta. Diz Leopardi no prefácio de sua tradução do segundo livro da *Eneida* que “[...] senza esser poeta non si può tradurre un vero poeta” (1998: 554). Nesse sentido, Leopardi está distante da posição defendida por Benjamin que, em “A tarefa do tradutor”, afirma

neppure la storia conforta il pregiudizio tradizionale per cui i traduttori eminenti sarebbero poeti e poeti mediocri cattivi traduttori. Molti dei maggiori, come Lutero, Voss, Schlegel, sono incomparabilmente più significativi come traduttori che come poeti; altri fra i massimi, come Hölderlin e George, non si possono intendere, nell’ambito totale della loro creazione, sotto il solo concetto di poeta – e meno che mai come traduttori. Come la traduzione è una forma propria, così anche il compito del traduttore va inteso come un compito a sé e nettamente distinto da quello del poeta (1992: 46-7).

Podemos dizer que ambas as posições são extremas. Na história há inúmeros casos que confirmariam as duas afirmativas, embora talvez a balança penda para o lado de Leopardi.

A Itália não produziu muitos teóricos da tradução, mas, dos que teorizaram sobre o assunto, como Dante, cujo *Convivio* (1304-8), segundo a *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, “contains the first Italian reference to the theory of translation” (2001: 476), Leonardo Bruni, Cesarotti, Tommaseo, Pirandello, Gramsci, Croce<sup>2</sup>, podemos dizer que Leopardi se destaca nesse campo e com as suas reflexões vem suprir uma lacuna em termos de teoria da tradução, pois é o mais sistemático e o mais original.

Essa constatação só foi possível depois do escrutínio minucioso de todo o texto do *Zibaldone*. No *Zibaldone* encontrei aproximadamente 100 páginas sobre tradução, mostrando que esta questão ocupa um espaço maior do que se pensa em seu sistema.

---

<sup>2</sup> Giulio Lepschy diz que “a reflexão sobre tradução foi dominada em Itália, no nosso século (XX), pelo juízo de Croce sobre a “impossibilidade das traduções” (*Enciclopedia Einaudi – Linguagem/Enunciação*, vol II, 1984: 284).

A *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* é uma das poucas a observar que

some original ideas about translation in this period (running against the grain of Madame de Stäel's argument were expressed by Giacomo Leopardi (1798-1837), the great lyrical poet from Recanati. In his notebooks (*Zibaldone* [...]) there are many interesting observations derived from his experience as a fastidious and a elegant translator, especially from Greek. Leopardi did not believe anything good could come from the translation of modern writers, convinced as he was that lessons in style could only come from a passionate study of classic literature. His thoughts on the necessarily artificial quality of translated language and the difficult balance the translator must strike between the needs of the original text and those of the target language, together with his concept of imitation, continue to arouse interest even today. He stressed the importance of the aesthetic quality of translations, insisting that the work of a poet can be translated only by another poet. The main task of any good translation was to 'add beauty' and improve the expressive powers of the target language (2001: 480).

Essa enciclopédia, que tem o mérito de ressaltar a importância dos escritos de Leopardi sobre tradução, resume as principais idéias do escritor sobre o assunto, destacando a preocupação de Leopardi pela qualidade estética, algo não muito comum entre os teóricos, o caráter artificial da tradução e a difícil mediação na conservação de elementos do texto de partida no texto de chegada. Realmente, essa parece ser uma das melhores contribuições de Leopardi para a tradutologia, contudo é ainda uma idéia pouco conhecida e debatida em Teoria da Tradução, diferentemente do que faz entender o organizador do verbete sobre a "Italian Tradition".

Outra enciclopédia que apenas registrou, mas não discutiu a importância de Leopardi nos estudos teóricos de tradução é o volume II da *Enciclopédia Einaudi – Linguagem/Enunciação*. Giulio Lepschy, ao fazer uma espécie de balanço sobre a tradução na Itália, no verbete "Tradução" observa que "a antinomia entre tradução à letra, considerada como característica do classicismo francês [cf. também as interessantes observações de Leopardi 1817-32, ed. 1937, I, pp. 120, 289, 645-53, 1226, 1311], e a tradução livre, defendida por tantos românticos, é discutida sobretudo no âmbito da cultura alemã [...]" (1984: 286).

Interessante notar que a valorização do teórico Leopardi sempre vem do exterior. Nesse caso, a enciclopédia britânica evidencia mais as contribuições de Leopardi para a tradutologia que a enciclopédia italiana.

Embora a *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* e a *Enciclopedia Einaudi* reconheçam a importância de Leopardi nas reflexões sobre a tradução, pela sua originalidade não só em relação aos italianos, mas também a outros que teorizaram sobre tradução, as antologias de teoria da tradução, como *Theories of Translation: an Anthology of Essays from Dryden to Derrida* (1992), ainda não se interessaram pelas reflexões de Leopardi, com exceção da antologia bilíngüe *El discurso sobre la traducción en la historia*, organizada por Francisco Lafarga em 1996, que coloca Leopardi ao lado de Croce. Leopardi também aparece na antologia *Textos clásicos de teoría de la traducción* de 1994, organizada por Miguel Ángel Vega.

Na antologia de Lafarga, os fragmentos selecionados e não completos foram os autógrafos 12, 92-94, 319-320, 962-964. Os trechos escolhidos retratam as concepções de Leopardi sobre equivalência e, principalmente, sobre as traduções francesas. Essas escolhas refletem a importância que o organizador, especialista em literatura da França, dá aos escritos sobre a literatura desse país. De fato, dos 40 autores que compõem a sua antologia, os teóricos franceses aparecem em maior número.

Na antologia organizada por Miguel Ángel Vega, os fragmentos selecionados, três ao total, são colocados juntos, sem data do autógrafo, e estão incompletos. As três passagens selecionadas constituem um conjunto, quando, na realidade, um trecho se refere ao tradutor, o outro à equivalência e a parte final à idéia do que é uma boa tradução.

Percebe-se que a postura de Vega é um tanto diferente, mais espanhola que a de Lafarga, que é mais cosmopolita – o próprio fato de a antologia de Lafarga ser bilíngüe reflete bem a situação catalã, onde o plurilinguismo é valorizado.

A ausência das formulações de Leopardi das grandes antologias sobre tradução se dá, em parte, porque as reflexões do ensaísta sobre o assunto estão dispersas e organizadas de

forma assistemáticas no imenso *Zibaldone*. Somente com a leitura integral dos fragmentos, mais os prefácios de Leopardi às suas traduções, é que se pode realmente perceber o valor de seus escritos. Como nos fragmentos sobre o Sistema de Belas-Artes e sobre os gêneros literários, quando trata de tradução, Leopardi atua não somente como teórico, mas também como crítico e historiador.

Ao refletir sobre a tradutologia, Leopardi privilegia a tradução literária, inserindo-se ao mesmo tempo dentro de um enfoque mais prático como o fizeram Leonardo Bruni, São Jerônimo, Dryden e Pope; e também um enfoque mais abstrato como Schleiermacher, Benjamin e Ortega y Gasset, pois reflete as descrições da atividade do tradutor e das relações entre as línguas.

Leopardi defende uma opinião, que será também a de Catford, de que a

tradução é uma operação que se realiza nas línguas: um processo de substituição de um texto numa língua por um texto em outra. Evidentemente, pois, qualquer teoria da tradução deve esboçar uma teoria da língua, uma teoria lingüística geral (1980: 1).

Também parece anunciar a formulação de Benjamin, quando numa passagem de “A tarefa do tradutor” observa “la traduzione tende in definitiva all’espressione del rapporto più intimo delle lingue fra loro [...]. L’affinità delle lingue si esprime, in una traduzione, in forma molto più profonda e definitiva che non sia la superficiale e vaga somiglianza di due opere poetiche” (1962: 42-3).

Antes, porém, vale retomar o fragmento (320) em que Leopardi reflete sobre a função do tradutor: “il traduttore necessariamente affetta, cioè si sforza di esprimere il carattere e lo stile altrui, e ripetere il detto di un altro alla maniera e gusto del medesimo”. A afetação, que é uma qualidade em literatura que Leopardi critica em várias passagens do *Zibaldone*, será agora uma das funções do tradutor, bem como o tradutor é o responsável pela síntese entre o estilo do autor estrangeiro e o do tradutor.

Essa concepção leopardiana vai em direção oposta a alguns escritos de Venuti (1992, 1995), que quer dar “visibilidade” ao tradutor. Essa visibilidade só será alcançada quando o

tradutor conseguir fazer com que o leitor perceba que o que ele está lendo é uma tradução e quando ele possa reconhecer o elemento estrangeiro no texto traduzido.

Em termos de autoria, poderíamos dizer que a concepção de Leopardi sobre o tradutor se aproxima das de Foucault em *O que é um autor?* (1992) e Venuti estaria mais próximo de Barthes em “A morte do autor” (1988). Pode-se dizer que Leopardi trabalha com a função tradutor e Venuti com a morte ou a invisibilidade relativas do autor para a visibilidade do tradutor. Aliás é o próprio Venuti a dizer que na sua proposta “tanto o autor quanto o tradutor são descentrados, e o texto, original ou tradução, emerge como a tensão incômoda entre elementos heterogêneos que Roland Barthes descreve como “a morte do autor” (1995: 123).

A teoria formulada em 1820 será retomada num fragmento de 1821 quando fala sobre a superioridade da língua italiana em relação à francesa e alemã no que se refere às traduções. Leopardi efetua, então, uma análise que constitui uma de suas melhores contribuições para os estudos de tradução. Segundo ele,

la lingua italiana è suscettibile di tutti gli stili, [...]. L'indole della nostra lingua è capace di leggerezza, spirito, brio, rapidità ec. come di gravità ec. è capace di esprimere tutte le nuances della vita sociale, ec. ma non è capace, come nessuna lingua lo fu, di [1947] un'indole forestiera. Così riguardo alle traduzioni. Ell'è capace di tutti i più disparati stili, ma conservando la sua indole, non già mutandola; altrimenti la nostra lingua converrebbe che mancasse d'indole propria, il che non sarebbe pregio ma difetto sommo. L'originalità della nostra lingua (ch'è marcatissima) non deve soffrire, applicandola a qualsivoglia stile o materia. Questo appunto è ciò di cui ella è capace, e non di perderla ed alterare il suo carattere per prenderne un altro forestiero, del che non fu e non è capace nessuna lingua senza corrompersi. E il pregio della lingua italiana consiste in ciò che la sua indole, senza perdersi, si può adattare a ogni sorta di stili. Il qual pregio non ha il tedesco, che ha la stessa adattabilità e forse maggiore, non però conservando il suo proprio carattere. Or questo è ciò che potrebbero fare tutte le lingue le più restie, perchè rinunziando alla propria indole, e in somma corrompendosi, facilmente possono adattarsi a questo o quello stile forestiero[...]. Laddove la lingua italiana, che in ciò chiamo unica tra le vive, può nel tradurre, conservare il carattere di ciascun autore in modo ch'egli sia tutto insieme forestiero e italiano. Nel che consiste la perfezione ideale di una traduzione e dell'arte di tradurre. p.1988. (19. Ott. 1821.)<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Esse fragmento na íntegra se encontra no Anexo à página 230.

Do exposto acima, percebe-se que para Leopardi a língua italiana é a única língua capaz de conservar o ideal nas traduções, isto é, conjugar o elemento estrangeiro e o nacional nos textos traduzidos. Diferentemente de Dryden, que se preocupa com o modo pelo qual o texto de partida será traduzido, Leopardi aqui parece preocupar-se sobretudo com o texto de chegada, assim como faz Toury. Mas diferentemente do israelense que considera as traduções “facts of one system only: the target system” (1985:19), assumindo, assim, uma posição rígida, o italiano conserva toda a flexibilidade, pois o relativismo <sup>→ uma forte</sup> é uma de suas marcas também no campo da tradução.

Para Leopardi, uma tradução ideal só pode acontecer com o italiano, porque tanto a sua língua quanto a sua literatura, diferentemente da alemã e, em parte, da francesa, possui uma longa tradição. Em um trecho do *Zibaldone*, o escritor observa

il trecento fu il principio della nostra letteratura, non già il colmo, imperocchè non ebbe se non tre scrittori grandi: il quattrocento non fu corruzione nè [2] raffinamento del trecento, ma un sonno della letteratura (che avea dato luogo all'erudizione) la quale restava ancora incorrotta e peccava ancora più tosto di poco. [...] Il cinquecento fu vera continuazione del trecento e il colmo della nostra letteratura[...].

Quando Leopardi afirma que o *trecento* italiano não foi o ápice da literatura, apesar de Dante, Petrarca e Boccaccio, era porque a língua italiana àquela época estava em formação. Essa concepção fica bastante clara quando numa longa passagem do *Zibaldone*, ele aprofunda a afirmação “Il secolo del cinquecento è il vero e solo secolo aureo e della nostra lingua e della nostra letteratura” (27. Feb. 1821.).

Como se percebe, Leopardi examina o fenômeno da tradição de vários ângulos, e aqui, especificamente, dentro da história literária. A tradição também será a palavra-chave para Eliot e, em parte, para Borges, pois, ao refletirem sobre o que é um clássico, ambos estarão preocupados com a tradição. Nesse sentido, Eliot se aproxima de Leopardi quando, em seu ensaio “O que é um clássico”, de 1944, diz que “um clássico só pode aparecer quando uma civilização, uma língua e uma literatura estiverem maduras; e deve constituir a

obra de uma mente madura. [...]” (1991: 78). Assim, a formação de um clássico só será definida como tal depois de um processo que se inicia no passado e se apóia numa tradição envolvendo língua, literatura, história, ou seja, num conjunto de valores inseridos dentro de uma perspectiva histórica. Essa posição, defendida por Eliot, já estava nas elaborações de Leopardi e também nas de seu antecessor Vico, que, um século antes, reconhece “em Homero o poeta épico da idade heróica, e em Virgílio o poeta épico dum estado mais velho e mais refinado da civilização”<sup>4</sup>.

Ainda sobre a adaptabilidade da língua italiana para as traduções, numa passagem de 16 de outubro de 1821, Leopardi diz: “la lingua italiana è certo più atta alle traduzioni che non sarebbe stata la sua madre latina”. Com a exceção de que a língua latina pode ser apta para a tradução quando, por exemplo, Cícero traduz o *Timeu* de Platão. Diz Leopardi,

[2150] lo stile, e la lingua di Cicerone non è mai tanto semplice quanto nel Timeo, perocch'egli è tradotto dal greco di Platone. E pure Platone fra i greci del secolo d'oro è (se non vogliamo escludere Isocrate) senza controversia il più elegante e lavorato di stile e di lingua, e il Timeo è delle sue opere più astruse, e forse anche più lavorate, perch' esso principalmente contiene il suo sistema filosofico. Platone il principe della raffinatezza nella lingua e stile greco prosaico, riesce maravigliosamente semplice in latino, e nelle mani di Cicerone, a fronte della lingua e stile originale degli altri latini, e di esso Cicerone principe della raffinatezza nella prosa latina. La maggiore raffinatezza e eleganza dell'aureo tempo della letteratura greca, riesce semplicità trasportata non già ne' tempi corrotti ma nell'aureo della letteratura latina, e per opera del suo maggiore scrittore (23. Nov. 1821.).

Leopardi traz à tona a discussão da simplicidade, que é um dos elementos de seu Sistema de Belas-Artes e característica fundamental do bom estilo de uma língua, pois “spessissimo la semplicità è fonte, o proprietà della grazia” ou “la semplicità e la chiarezza sono parti così fondamentali ed essenziali della bellezza e bontà degli scritti”. Essa característica aparece no latim quando, por exemplo, Cícero traduz do grego, que é uma língua simples, mesmo quando usada para tratar de temas densos, como o sistema filosófico de Platão..

---

<sup>4</sup> Apud Carpeaux, Otto Maria. *Ensaos reunidos*. 1942-1978 – Vol. I. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999, p. 99.

Segundo o escritor italiano, a língua grega é uma das poucas línguas universais porque é simples e natural. Essa é uma característica que pode ser transportada às traduções, como o fez Cícero ao traduzir Platão. Embora Cícero não tenha um estilo tão simples quanto o de Platão, ele consegue obter simplicidade, elegância e requinte e não afetação na tradução do filósofo grego, porque Cícero é o melhor escritor latino.

Ao elaborar esse tipo de crítica, Leopardi mostra coerência com a sua tese inicial de que somente um poeta pode traduzir um poeta e que somente um bom escritor pode ser um bom tradutor literário. Ao tratar do estilo da língua fonte e do estilo da tradução, percebe-se que Leopardi advoga por uma tradução com fins estéticos. Essa também fora a principal preocupação de Borges, mas não a de Lutero, que se preocupava muito mais com o efeito comunicativo das traduções, posição compartilhada por algumas teorias tradutórias contemporâneas.

Ainda em relação à língua latina, Leopardi observa

la lingua latina [2027] come quella ch'essendo d'indole tutta e distintissimamente antica, non ne ha punto la libertà, è del tutto inettissima alle cose moderne, alle traduzioni degli scritti moderni ec. (e lo spirito umano avrebbe incontrato un grandissimo ostacolo, e camminato con la somma lentezza, se più a lungo, dopo il risorgimento della civiltà, fosse durato negli scrittori, negli affari ec. l'uso e il bisogno di adoperar la lingua latina, per la insufficienza delle volgari.) Le altre lingue antiche vi sono più o meno adattabili, secondo che hanno maggiore o minor libertà, fra le quali tiene il primo luogo la greca. (dico fra le lingue antiche ben colte e formate, giacchè *le altre sono adattabili a tutto, non per virtù, ma per difetto*, e così può forse dirsi della tedesca.)

Se o grego de Platão ficou bem na tradução latina de Cícero é porque o latim possui, conforme anteriormente afirmou Leopardi, uma índole antiga. No que se refere às traduções de escritos modernos, a língua grega, diferentemente da latina, é a que mais pode se adaptar, devido à sua maior liberdade.

Se num fragmento de 19 de outubro de 1821 Leopardi afirmava ser a língua italiana a mais apta à tradução entre as línguas modernas, em 01 de novembro de 1821 ele reitera essa idéia, observando que as línguas



moderne sono più o meno adattabili alle cose antiche, ed alle traduzioni degli antichi, secondo che hanno maggiore o minor libertà, e che tengono più o meno d'indole antica, [2028] o somigliante o affine all'antica: fra le quali ha primissimo luogo l'italiana, (intendo sempre fra le colte) e l'ultimissimo possibile la francese, o piuttosto ella è fuori affatto di questo numero.

Essa idéia é, em parte, compartilhada por Mme de Staël que, em “De l’esprit des traductions”<sup>5</sup>, afirma “l’italien est de toutes les langues modernes celle qui se prête le plus à nous rendre toutes les sensations produits par l’Homère grec”.

Entretanto, em 1827, Leopardi, atuando como crítico de tradução, afirma que

il medesimo Chesterfield nota più volte come pregi distintivi e dei principali della letteratura nostra, e come di quelli che principalmente la possono far degna della curiosità degli stranieri, l’aver degli eccellenti storici, e delle eccellenti traduzioni dal latino e dal greco, mostrando poi di aver l’occhio particolarmente a quelle della *Collana*. Va bene il primo capo. Il secondo non può servire ad altro che a mostrar l’ignoranza grande dei forestieri circa le cose nostre. Perchè se la nostra letteratura è povera in alcuno articolo, lo è certamente in quel delle buone traduzioni dal latino e dal greco. Di quelle specialmente della *Collana* non ve n’è appena una che si possa leggere, quanto alla lingua e allo stile, e per se; e che non dica poi, almeno per la metà, il rovescio di quel che volle dire e disse l’autor greco e latino. Tutte le letterature (eccetto forse la tedesca da poco in qua) sono povere di traduzioni veramente buone: ma l’italiana in questo, se non si distingue dall’altre come più povera, non si distingue in modo alcuno.

A maior aptidão da língua italiana para a 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

---

<sup>5</sup> Esse artigo foi traduzido ao italiano por Pietro Giordani em 1816. Nesse mesmo ano, Leopardi escreve uma carta em resposta a esse artigo, intitulada *Carta aos compiladores da Biblioteca Italiana*. É uma resposta às críticas e também às sugestões que Mme de Staël faz em relação a alguns aspectos da tradição literária italiana, como as traduções. Mme de Staël aconselha aos italianos de traduzir outro tipo de literatura como a praticada pelos ingleses e alemães, pois essa seria uma maneira de ampliar a cultura literatura italiana, que se restringe segundo ela à latina e grega (1996: 372).

com a tradução de grandes textos literários. Só que isso não se sustenta e será passageiro na concepção de Leopardi, pois a Alemanha não possui tradição nem na língua nem na literatura.

Retornando ao trecho de 19 de outubro de 1821, no qual Leopardi trabalha com o conceito de que a perfeição ideal de uma tradução e da arte de traduzir é aquela que conserva as características do autor de modo que ele seja ao mesmo tempo estrangeiro e italiano, poderíamos dizer que essa idéia é uma das mais fecundas do escritor, pois se pensarmos nos muitos teóricos que refletiram sobre o assunto, nenhum parece ter associado essa dupla exigência para se obter uma boa tradução.

Dryden, por exemplo, afirma que uma tradução pode ser reduzida a três categorias: metáfrase (literal); paráfrase (literal e livre), imitação (livre). Para ele, deve-se evitar os extremos, e aqui a sua relativização está em concordância com a boa tradição inglesa, por isso o ideal de uma tradução é quando utiliza a paráfrase, ou seja, quando se conserva o sentido do texto fonte, mas não as palavras, que podem não ter equivalentes.

A preocupação principal de Dryden é com o (con)texto de partida. Assim,

no man is capable of translating poetry, who, besides a genius to that art, is not a master both of his author's language, and of his own; nor must we understand the language only of the poet, but his particular turn of thoughts and expression, which are the characters that distinguish, and as it were individuate him from all other writers. When we are come thus far, 'tis time to look into ourselves, to conform our genius to his, to give his thought either the same turn, if our tongue will bear it, or, if not, to vary but the dress, not to alter or destroy the substance (1992: 20).

Leopardi não se preocupa exclusivamente com a língua ou com o (con)texto de partida, mas coloca em diálogo as duas línguas ou os dois contextos, pois é através da síntese entre o estrangeiro e o nacional que acontece uma boa tradução. Assim, uma boa tradução é aquela que força a sua língua em relação aos elementos estrangeiros, mas não deixa de conservar os aspectos da língua materna. Leopardi não nega nem desconsidera a língua materna ou a língua estrangeira, preocupando-se tanto com o texto de partida quanto com o texto de chegada.

Essa postura de Leopardi parece muito mais refinada ou mais elitista, segundo o ponto de vista que se adota, do que as posições defendidas por várias correntes dos estudos mais recentes sobre a tradução, que se preocupam ou com aspectos puramente lingüísticos, ou com o contexto cultural e o de chegada, ou, finalmente, com o tradutor. Está distante também do famoso pólo fidelidade vs liberdade, rebatizado por Nida de “equivalência formal” vs “equivalência dinâmica” e por Catford de “correspondência formal” vs “equivalência textual” (1980).

Contrapondo as teorias de Leopardi às de Schleiermacher, perceberemos que ele trabalha com dois conceitos distintos de tradução. O verdadeiro tradutor, para ele, deve ou deixar o autor em paz e levar o leitor até ele; ou deixar o leitor em paz e levar o autor até ele (1996: 315-6). Colocadas as premissas, Schleiermacher, ao longo de seu ensaio, advoga em favor não da síntese dos dois postulados, como Leopardi, mas do primeiro princípio.

A teoria de Schleiermacher reflete a execução consciente de um “programa” de fortalecimento da língua alemã através de traduções e quando opta pelo “estrangeirizar”<sup>6</sup> é para enriquecer a própria língua, estimular a literatura e fortalecer a cultura<sup>7</sup>. Na sua concepção está claro que a língua alemã se desenvolverá mais, quanto mais ela estiver em contato com o estrangeiro.

Para Harald Kittel e Andreas Poltermann, “practically every modern translation theory – at least in the German-language area – responds, in one way or another to Schleiermacher’s hypotheses” (*Routledge Encyclopedia of Translations Studies*, 2001: 424). Isso, de fato, parece acontecer com Benjamin e Venuti. Resgatando os pontos centrais de Benjamin e Venuti para contrapor à teoria de Leopardi, podemos afirmar que embora Benjamin, em “A tarefa do tradutor”, não cite Schleiermacher, percebe-se que ele, indiretamente, segue a linha defendida pelo hermeneuta, aprovando as bases do projeto romântico alemão, quando diz que “l’errore fondamentale del

---

<sup>6</sup> Segundo Venuti, “a foreignizing strategy in translation was first formulated in German culture during the classical and Romantic periods, perhaps most decisively by the philosopher and theologian Friederich Schleiermacher” (*Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, 2001: 241-2).

<sup>7</sup> Para mais detalhes, ver Berman, Antoine. *L’épreuve de l’étranger – culture e traduction dans l’Allemagne romantique*. Paris: Gallimard, 1984.

traduttore è di attenersi allo stadio contingente della propria lingua invece di lasciarla potentemente scuotere e sommuovere dalla lingua straniera”(1962: 51). Essa postura ficará mais evidente quando defende a tradução literal dos textos sagrados: “la versione interlineare del testo sacro è l’archetipo o l’ideale di ogni traduzione” (1962: 52).

Lawrence Venuti também parece ter se inspirado na teoria de Schleiermacher. Entre o “estrangeirizar” e o “domesticar”, opta pelo primeiro, por razões ideológicas. Para Venuti,

a tradução deve ser vista como um *tertium datum* que “soa estrangeiro” para o leitor, mas tem uma aparência opaca que a impede de parecer uma janela transparente através da qual se visse o autor ou o texto original: é esta opacidade – um uso da língua que resista à leitura fácil segundo os padrões contemporâneos – que deixará visível a intervenção do tradutor, seu confronto com a natureza alienígena do texto estrangeiro. Uma tradução deste tipo será lida como se tivesse sido traduzida (1995: 118).

Venuti, diferentemente de Leopardi, se concentra em destacar a “visibilidade” do tradutor. Nas reflexões de Leopardi esse tipo de discussão parece não existir, pois autor e tradutor são categorias bem distintas para o escritor italiano está preocupado, sobretudo, com a qualidade estética do texto traduzido.

A opinião “estrangeirizar”/ “domesticar” não deixa de ser uma nova versão da antiga dicotomia fidelidade/liberdade. Já Leopardi, ao invés de prender-se à dicotomia traduzir “letra” ou “sentido”, parece buscar a síntese, pois nesse caso, para ele, como para Dryden, Pound e Borges<sup>8</sup>, fidelidade ou liberdade parece ser irrelevante, desfazendo, assim, a longa discussão das oposições binárias. Oposição que Derrida em “Des Tours de Babel” (1985) descarta através da negação da existência de um texto original. E Benjamin também rechaça em “A tarefa do tradutor”, ao afirmar que não existe relação entre original e tradução, já que ambos são escritas.

---

<sup>8</sup> No ensaio “Las dos maneras de traducir”, um dos primeiros de Borges sobre o assunto, o escritor vai falar sobre as duas maneiras de traduzir: a literal e a livre. A primeira corresponde à mentalidade romântica (fidelidade), a segunda à clássica (infidelidade). Esse tipo de observação será posteriormente abandonado por Borges, que não mais se preocupará com questões de fidelidade/infidelidade, mas da beleza estética de um texto traduzido, seja ele literal ou livre.

De novo, a argumentação leopardiana parece ser mais sofisticada, pois Derrida responde a uma dificuldade real e Venuti leva ao extremo dificuldade, enquanto Leopardi apresenta uma visão mais profunda e flexível, contornando as dificuldades, pelo menos para a tradução literária.

Refletindo ainda sobre o que é uma boa tradução, Leopardi diz

la perfezion della traduzione consiste in questo, che l'autore tradotto, non sia p. e. greco in italiano, greco o francese in tedesco, ma tale in italiano o in tedesco, quale egli è in greco o in francese. Questo è il difficile, questo è ciò che non in [2135] tutte le lingue è possibile.

Leopardi retoma a idéia, dialeticamente, não para uma mera repetição, mas para elevá-la a um novo patamar através de novos contrastes, acrescentando que nem todas as línguas têm a capacidade de fazer a síntese entre a língua de partida e a de chegada.

Na língua francesa isso não acontece, pois “in francese è impossibile, tanto il tradurre in modo che p.e. un autore italiano resti italiano in francese, quanto in modo che egli sia tale in francese qualè in italiano”, isso também porque “nelle traduzioni non affettano mai. Così non hanno traduzione veruna, [...] ma quasi relazioni del contenuto nelle opere straniere; ovvero opere originali composte de' pensieri altrui”.

Em francês, a síntese não é possível nem de uma maneira nem de outra. Já com relação à língua alemã, Leopardi diz:

in tedesco è facile il tradurre in modo che l'autore sia greco, latino italiano francese in tedesco, ma non in modo ch'egli sia tale in tedesco qual è nella sua lingua. Egli non può essere mai tale nella lingua della traduzione, s'egli resta greco, francese ec. Ed allora la traduzione per esatta che sia, non è traduzione, perchè l'autore non è quello, cioè non pare p.e. ai tedeschi quale nè più nè meno parve ai greci, o pare ai francesi, e non produce di gran lunga nei lettori tedeschi quel medesimo effetto che produce l'originale nei lettori francesi ec. Questa è la facoltà appunto della lingua italiana, e lo sarebbe stata la greca. Per questo io preferisco l'italiana a tutte [2136] le viventi in fatto di traduzioni. [...]. (21. Nov. 1821).

Se por um lado, a língua alemã consegue facilmente o efeito “estrangeirizante” nas suas traduções, o contrário não. Muito menos a síntese dos dois elementos discutida anteriormente. Por isso, conclui Leopardi que essa prática dos alemães não é tradução.

Indiretamente, Leopardi critica as bases do projeto romântico alemão, que tinha como objetivo enfatizar o “estrangeirizar” em termos de tradução e que foi, de certa maneira, reforçado por Benjamin, quando, entre outras coisas, sustenta que “la vera traduzione è trasparente, non copre l’originale, non gli fa ombra, ma lascia cadere tanto più interamente sull’originale, come rafforzata dal suo proprio mezzo, la luce della pura lingua” (1962: 49).

A única língua capaz de perfeição em tradução é, entre as modernas, para Leopardi a italiana e, entre as antigas, a grega. Essa idéia está presente no autógrafo 2027, reportado anteriormente, e vai se aprofundar em outras passagens do *Zibaldone*. A perfeição das línguas grega e italiana também pode estar relacionada ao fato de que qualidades de estilo como “la magnificenza, la forza, la nobiltà, l’eleganza, la semplicità, la naturalezza, la grazia, la varietà” possam ligar-se às qualidades de ambas as línguas, que na escrita é difícil identificar, distinguir e determinar quanto pertence ao estilo, e quanto à língua.

Vale notar que as reflexões de Leopardi em torno das traduções não dizem respeito apenas aos autores traduzidos, mas podem ser estendidas ao estilo, modo, linguagem, costume, como atesta nesse mesmo fragmento “quello che io dico degli autori dico degli stili, dei modi, dei linguaggi, dei costumi, della conversazione”.

Isso quer dizer que Leopardi sempre pensa grande e quando chega a uma conclusão averigua se o que achou não é aplicável a outros fenômenos igualmente. Essa prática é típica dos filósofos, que sempre estão à procura de novas conexões entre as idéias.

As concepções de Leopardi demonstram um teórico que se opõe ao modo de traduzir dos alemães, partidários de uma tradução do tipo “literal” e “contra” o modo de traduzir dos franceses, que se consagraram, entre os séculos XVII e XVIII, pelas “Belles Infidèles”.

A propósito desses dois modos de traduzir, Borges assinalou, em “Las dos maneras de traducir”, que a mentalidade clássica dos franceses sempre interessa a obra de arte e nunca o artista. No que se refere aos românticos, eles jamais solicitam a obra de arte, mas sim o homem. Essa reverência ao eu justifica a literalidade nas traduções (1997: 257).

Para se distanciar da preocupação excessiva com a obra de arte, por um lado, e com o homem, do outro, o escritor italiano propõe uma *via di mezzo*. Como faz quando trata de seu sistema de Belas-Artes, Leopardi opta por uma posição de relativismo e bom senso nas traduções, não se filiando nem à escola das “belas infieis” nem à das “feias fieis”, como Croce frequentemente se referia às traduções. Assim, Leopardi estaria criando o seu próprio projeto, ou melhor, um projeto para a Itália no que se refere às traduções.

A propósito das traduções francesas, Leopardi diz “sono perciò rare tra’ francesi le buone traduzioni poetiche”. A mesma ideia parece ser parcialmente compartilhada por Mme de Staël quando critica a tendência dos franceses em não deixar o “outro” aparecer nas traduções, porque os franceses sempre estão dando “[...] sa propre couleur à tout ce qu’ on traduit” (1996: 368).

Segundo ela

on trouverait donc difficilement, dans la littérature française, une bonne traduction en vers, excepté celle des *Géorgiques* par l’abbé Delille. Il ya de belles imitations, des conquêtes à jamais confondues avec les richesses nationales; mais on ne saurait citer un ouvrage en vers qui portât d’aucune manière le caractère étranger, et même je ne crois pas qu’un tel essai pût jamais réussir. Se les *Géorgiques* de l’abbé Delille ont été justement admirées, c’est parce que la langue française peut s’assimiler plus facilement à la langue latine qu’à toute autre; elle en dérive, et elle en conserve la pompe et la majesté; mais les langues modernes ont tant de diversités, que la poésie française ne saurait s’y plier avec grâce (*idem*).

Se, por um lado, tanto Leopardi quanto Mme de Staël concordam que não existem boas traduções em língua francesa, exceto, para Mme de Staël, as *Géorgicas*, por outro, Leopardi contesta a afirmação de que a língua francesa pode adaptar-se facilmente à língua latina, pois a única língua capaz de boas traduções do grego e do latim é a italiana. Essa vantagem em relação especificamente à língua francesa se dá porque, segundo Leopardi, a língua italiana

è piuttosto un aggregato di lingue che una lingua, laddove la francese è unica. Quindi nell’italiana è forse maggiore che in qualunque altra la facoltà di adattarsi alle forme straniere, non già sempre ricevendole identicamente, ma trovando la corrispondente, e servendo come di colore allo studioso della lingua straniera, per poterla dipingere, rappresentare, ritrarre nella propria [965] comprensione e immaginazione. E per lo contrario nella lingua francese questa facoltà è certo minore che in qualunque

altra. Queste considerazioni rispetto alla detta facoltà della nostra lingua, si accrescono quando si tratta della lingua latina, o della greca. Perchè alle forme di queste lingue, la nostra si adatta anche identicamente, più che qualunque altra lingua del mondo [...]. Laddove la lingua francese sebbene nata dalla latina, se n'è allontanata più che qualunque altra sorella o affine. E il genio della lingua francese è tanto diverso da quello della latina, [...] La somiglianza delle parole, cioè l'essere grandissima parte delle parole francesi derivata dal latino, non fa nessun caso, essendo una somiglianza materialissima, e di suono, non di struttura: anzi neppur di suono, per la somma differenza della pronunzia.

Em um outro fragmento, Leopardi analisa a dificuldade dos franceses em assimilar a língua do “outro”, observando que “i francesi non sono ordinariamente capaci di concepire le proprietà delle altre lingue, se non in maniera più o meno oscura, ma che [969] sempre conservi qualche cosa di confuso e di non perfetto”, ou ainda a tendência dos franceses em privilegiar somente a sua própria literatura é analisada por Leopardi da seguinte maneira:

ciascun popolo ama di preferenza, e gusta e sente la propria letteratura meglio di ogni altra. Questo è naturale. Ma ciò accade sommanente ne' francesi, i quali generalmente non conoscono in verità altra letteratura che la loro (dico letteratura, e non scienze, filosofia ec.). [971] Le altre non le conoscono, se non per mezzo di quelle traduzioni che essendo fatte come ognun sa, e come comportano i limiti, il genio, la nessuna adattabilità della loro lingua, trasportando le opere straniere non solo nella lingua, ma nella letteratura loro, e le fanno parte di letteratura francese. Così che questa resta sempre l'unica che si conosca in Francia universalmente, anche dalla universalità degli studiosi. Ed è anche vero generalmente, che non solo non conoscono, ma non curano, e disprezzano, o certo sono inclinatissimi a disprezzare le letterature straniere. Che se non disprezzano la latina e la greca, viene che non sempre gli uomini sono conseguenti, viene ch'essi parlano come parla tutto il mondo che esalta quelle letterature, viene ch'essi stimano quelle letterature come compagne o madri della loro, e nel mentre che stimano la loro come la più perfetta possibile, anzi la sola vera e perfetta, non vedono, o non vogliono vedere ch'è diversissima, e in molte parti contraria a quelle due, le quali non isdegnano di proporsi per modello e norma, e citare al loro tribunale e confronto ec. ec.; viene ch'essi credono di gustarle pienamente, e di giudicarle perfettamente ec.

Leopardi denuncia o “xenofobismo”, a arrogância e a suposta superioridade dos franceses em relação a tudo o que é estrangeiro, em especial, à literatura. E quando chegam a conhecer outra literatura, é através de traduções que seguem o padrão criticado por Leopardi, isto é, o da excessiva liberdade.



Além disso, Leopardi sugere que esse tipo de atitude em relação ao “estrangeiro” é empobrecedor, pois se há uma coisa que Leopardi sempre combateu foi a intolerância. Numa passagem do *Zibaldone*, de 1823, encontramos a afirmação “non v’è persona che riesca più intollerabile e che meno sia tollerata nella società, di uno intollerante”, que se transforma no XXXVII *Pensieri* em “nessuna qualità umana è più intollerabile nella vita ordinaria, nè in fatti tollerata meno, che l’intolleranza”.

Constata-se, portanto, que Leopardi foi um figura dissonante entre as tendências alemã e francesa, entre os teóricos desses dois países, pois defende a síntese dos dois modos de traduzir, posicionando-se contra o “literalismo” e a “adaptação” nas traduções. Essas concepções leopardianas refletem a sua autonomia em relação à hegemonia intelectual dos franceses e, mais tarde, dos alemães, e também a sua tentativa de colocar a Itália como referência intelectual para a Europa.

A propósito das línguas alemã, francesa, inglesa e italiana em referência à tradução, Leopardi, em 20 de outubro de 1821, observa

quest’adattabilità della lingua tedesca, questa flessibilità riconosciuta per nociva, non proviene insomma se non dal non essere quella lingua abbastanza [1954] per anche formata e regolata. La libertà, il più bello ed util pregio di una lingua deriva nella lingua tedesca, e proporzionatamente ancora nell’inglese, dall’imperfezione: laddove nell’italiana, unica fra le moderne, deriva o sta colla perfezione: unica lingua moderna ch’essendo perfetta, ed avendo un deciso e completissimo carattere proprio, e questo per ogni parte formato, sia liberissima. [...] Originalità e libertà stanno insieme nell’italiano, e sarebbero incompatibili nel tedesco. [...] La lingua francese infatti, sola fra le moderne (esclusa l’italiana e la spagnola) che si possa dire perfettamente formata, ha perduto colla sua formazione la libertà è divenuta inflessibile, e inadattabile a tutto ciò che non l’è assolutamente proprio. La lingua inglese ha conservata la sua libertà [1956] col sacrificio di una originalità decisa. Essa si modellò prima sulla francese, e divenne quasi francese. Oggi talora è francese, talora non si sa che, ma perfettamente inglese mai, e gli stessi scrittori inglesi riconoscono il danno della loro libertà di lingua, e com’essa non sussiste che per mancanza o insufficienza di legislazione, e quindi di deciso carattere e gusto, e genio proprio, e sapor nazionale ec. Così accade nel tedesco. La lingua italiana è l’unica fra le europee, dopo la greca, che abbia conservata la sua libertà nella sua indole, dopo essersi perfettamente formata questa indole, e perfettamente propria; e deve questo vantaggio all’antichità della sua formazione. [...] La lingua italiana che fu poi sottomessa ad una severissima legislazione, e divenne la meno libera fra le antiche, e per

*antica*, [1957] fu liberissima da principio, come si può vedere nelle scritture o frammenti de'suoi primitivi autori. In que'tempi essa sarebbe stata così adattabile alle traduzioni com'è oggi la tedesca; laddove in seguito, cioè quand'ella fu perfetta, ne divenne incapacissima, cioè capace di trasportar le parole, ma non lo spirito e la vita delle scritture forestiere, tal qual ella era.[...].

Adaptabilidade, flexibilidade, liberdade, originalidade em termos de língua são características que só podem ser adquiridas com a “antigüidade de sua formação”. É o que acontece com a língua italiana, que possui uma tradição, mas não com a língua alemã. Por isso, a língua alemã nas traduções é capaz de transferir as palavras, mas não o espírito e a vida dos textos estrangeiros. O mesmo, segundo Leopardi aconteceu com o italiano, quando a língua ainda não estava totalmente formada.

Ao longo das reflexões de Leopardi sobre a tradução, há uma intensa crítica aos franceses e alemães, pois Leopardi busca a autonomia de sua própria cultura, língua e literatura. Nesse sentido, 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.

Vale registrar que se Leopardi poupa os ingleses talvez seja pelo fato de os ingleses não exercerem influência direta na sociedade italiana, como os vizinhos alemães e franceses. Ao afirmar que “siccome gl'inglesi hanno una patria, però sono accusati come i francesi di non trovar bello nè buono se non ciò ch'è inglese, e di un gusto esclusivo per le cose loro”, Leopardi prefere excluir os ingleses porque “la lingua inglese in gran parte può porsi a paro della francese” e ainda porque os países hegemônicos em termos de teoria, crítica e literatura eram, principalmente, os alemães e franceses.

Além das reflexões de caráter mais geral e também específico das traduções, Leopardi, em alguns de seus fragmentos, preocupou-se com um tema bastante discutido em tradução, isto é, o problema da equivalência. Para Leopardi,

la gran difficoltà di certe lingue affatto diverse dal carattere delle nostrali, consiste in ciò, che cercando nella propria lingua parole o frasi corrispondenti, non le troviamo, e non trovandole non intendiamo, o stentiamo a intendere, o certo a concepire con distinzione ed esattezza la forza e la natura di quelle voci o frasi straniere.

Em primeiro lugar, Leopardi observa que a equivalência é um processo mais fácil entre as línguas semelhantes que as de caráter diferente das nossas. Em segundo, Leopardi estabelece a relação de equivalência em nível de palavra e da frase. Wilhelm von Humboldt também compartilha da observação de Leopardi quando diz que

it has repeatedly been observed and verified by both experience and research that no word in one language is completely equivalent to a word in another, if one disregards those expressions that designate purely physical objects. In this respect, languages are synonymic; each language expresses a concept somewhat differently, placing the nuance in each instance one step higher or lower on the ladder of perceptions (1992: 55).

Assim como Humboldt, Leopardi observa que

ciascuna lingua (...) ha certe forme, certi modi particolari e propri che per l'una parte sono difficilissimi a trovare perfetta corrispondenza in altra lingua; per l'altra costituiscono il principal gusto di quell'idioma, sono le sue più native proprietà, i distintivi più caratteristiche del sui genio, le grazie più intime, recondite, e più sostanziali di quella favella.

Nos trechos acima, Leopardi observa que, pela diversidade das línguas, é praticamente impossível encontrar equivalentes para todas as palavras quando se traduz, pois “nessuna lingua dunque è uno strumento così perfetto che possa servire bastantemente per concepire con perfezione le proprietà tutte a ciascuna di ciascun'altra lingua”. Essa concepção é também defendida por Jakobson quando afirma que “a equivalência na diferença é o problema principal da linguagem e a principal preocupação da Lingüística” (1975: 65).

A maior ou menor possibilidade de equivalência está diretamente relacionada, segundo Leopardi, a algumas características da língua. Por isso,

quella lingua che è più povera d'inversioni (Staël l.c. p.11 fine) chiusa in giro più angusto (ib.), più monotona (ib. p. 12. principio), più timida, più scarsa di arditi, più legata, più serva di se stessa, meno

arrendevole, meno libera, meno varia, più strettamente conforme in ogni parte a se stessa; questa lingua dico è lo strumento meno atto, meno valido, più insufficiente, più grossolano, per elevarci alla cognizione delle altre lingue, e delle loro particolarità.

Borges também dedicou um de seus ensaios “Las dos maneras de traducir”, de 1926, ao problema da equivalência. Ao falar da tradução poesia vs prosa, o escritor sublinha que na prosa, “la significación corriente es la valedera y el encuentro de su equivalencia suele ser fácil. En verso, [...] el caso es distinto. Allí el sentido de una palabra no es lo que vale, sino su ambiente, su connotación, su ademán. Las palabras se hacen encantaciones y la poesía quiere ser magia” (1997: 256-7).

Embora a equivalência seja um complicador para as traduções, tanto para Leopardi quanto para Humboldt ou Borges, a tradução é possível. Aliás, tanto Leopardi quanto Borges compartilham da observação feita por Humboldt de que os problemas relacionados à equivalência não nos devem impedir de traduzir,

on the contrary, translation, especially poetic translation, is one of the most necessary tasks of any literature, partly because it directs those who do not know another language to forms of art and human experience that would otherwise have remained totally unknown, but above all because it increases the expressivity and depth of meaning of one’s own language (1992: 56).

Para tentar solucionar os problemas relativos à equivalência, Leopardi propõe que somente

il posseder più lingue dona una certa maggior facilità e chiarezza di pensare seco stesso, perchè noi pensiamo parlando. Ora nessuna lingua ha forse tante parole e modi da corrispondere ed esprimere tutti gl’infiniti particolari del pensiero. Il posseder più lingue e il potere perciò esprimere in una quello che non si può in un’altra, o almeno così acconciamente, o brevemente, o che non ci viene così tosto trovato da esprimere in un’altra lingua, ci dá una maggior facilità di spiegarci seco noi e d’intenderci noi medesimi, applicando lsa parola all’idea che senza questa applicazione rimarrebbe molto confusa nella nostra mente. Trovata la parola in qualunque lingua, siccome ne sappiamo il significato chiaro e già noto per l’uso altrui, così la nostra idea ne prende chiarezza e stabilità e consistenza e ci rimane ben definita e fissa nella mente, e ben determinata e circoscritta. Cosa ch’io ho provato molte volte, e si vede in questi stessi pensieri scritti a penna corrente, dove ho fissato le mie idee con parole greche francesi latine, secondo che mi rispondevano più precisamente alla cosa, e mi venivano più presto trovate. Perchè un’idea senza parola o modo di esprimerla, ci sfugge, o ci erra nel pensiero come indefinita e mal nota a noi medesimi che l’abbiamo concepita.

A idéia de que o conhecimento de mais línguas ajuda e muitas vezes facilita a capacidade expressiva pode ser vinculada, em parte às idéias defendidas por Mme de Staël e mais tarde por Borges de que conhecer várias línguas e poder ler um determinado texto em diferentes traduções sempre vai enriquecer o original.

As observações de Mme de Staël sublinham que se, por um lado, a melhor maneira para prescindir das traduções é saber todas as línguas (p. 366), por outro, mesmo que se compreenda bem as línguas estrangeiras “on pourrait goûter encore, par une traduction bien faite dans sa propre langue, un plaisir plus familier et plus intime. Ces beautés naturalisées donnent au style national des tournures nouvelles, et des expressions plus originales” (1998: 368).

Ao observar que nem sempre haverá correspondentes entre a língua de partida e a de chegada, Leopardi está se referindo à correspondência de palavras. Essa concepção é diferente da que seria defendida mais tarde por Catford, que define tradução como “a substituição de material textual numa língua (LF [língua-fonte]) por material textual equivalente noutra língua (LM [língua-meta])” (1980: 22), e ao falar sobre as condições de equivalência de tradução, ele trata de aspectos não de uma única palavra, mas, principalmente, em termos de frase, pois para ele

em tradução total, textos ou itens da LF (língua fonte) e da LM (língua meta) são equivalentes de tradução quando *comutáveis em determinada situação*. Esse é o motivo pelo qual a equivalência de tradução pode quase sempre estabelecer-se ao nível da frase: a frase é a unidade gramatical mais diretamente relacionada com a função da fala dentro de uma situação (1980: 54).

Também Nida não trabalha com a noção equivalência de palavras, como Leopardi o faz, pois prefere abordar aspectos da “equivalência dinâmica”. Finalmente, podemos dizer que Leopardi tem uma preocupação muito mais estética que Catford e Nida, pois o escritor italiano se preocupa com a palavra e não com a mensagem. Leopardi se preocupa com a tradução literária, Catford e Nida com a tradução comunicativa.

No início desse capítulo, mencionamos que Leopardi traduziu algumas obras de autores gregos e latinos. Não por acaso, Leopardi, em uma passagem do *Zibaldone*, afirmou que “se la nostra letteratura è povera in alcuno articolo, lo è certamente in quel delle buone traduzioni

dal latino e dal greco”. Essa idéia já tinha sido, em parte, expressa no “Saggio di traduzione dell’Odissea”. Nesse ensaio, que é um prefácio à sua tradução dos Cantos Primeiro e Segundo da *Odisséia*, Leopardi diz não querer falar dos tradutores italianos desse poema, pois “è fama che l’Italia non ne abbia ancora una traduzione: molto meno del modo di ben tradurre, perchè ne parla più a lungo chi traduce men bene” (1998: 515).

Para suprir essa lacuna, Leopardi traduziu alguns dos mais importantes poetas gregos e latinos, como Homero e Virgílio e às suas traduções acrescentava um prefácio, onde biografia, crítica da obra e crítica da tradução foram elaboradas de maneira bastante original.

Já que Leopardi traduziu e teorizou sobre tradução, seria importante perguntar se as suas traduções refletem os seus pressupostos teóricos, como aconteceu com Schleiermacher ao traduzir Platão, ou se há um divórcio entre teoria e prática, como acontece com Benjamin ao traduzir Baudelaire, e Venuti ao traduzir ao inglês *Fosca* de Tarchetti. Quanto a Leopardi, podemos dizer que a maior parte de suas elaborações teóricas são posteriores à sua prática, mas se tomarmos os prefácios às suas traduções, podemos dizer que há uma interpenetração entre teoria e prática.

No prefácio à tradução de Mosco, criticando traduções dos idílios de Mosco realizadas por italianos, ele diz que alguns preferiram traduzir, outros imitar (1998: 477). Condena a imitação como procedimento tradutório. Imitar é uma coisa, traduzir é outra. Critica também as paráfrases, não, porém, no sentido dado por Dryden. Ao falar sobre paráfrase e as traduções ao francês de Anacreonte, afirma que “una parafrasi di Anacreonte è un mostro in letteratura. Anacreonte parafrasato è un ridicolo [...] Parafrasato poi alla francese, Anacreonte può invidiare veramente i Bavi ed i Mevi” (1998 a: 484). Aqui, Leopardi deixa claro a sua não simpatia pelo modo de traduzir dos franceses.

Quanto à tradução dos idílios de Mosco, Leopardi diz ter seguido, com pequenos reparos, a tradução realizada de P. Pagnini, que “ha conservato il gusto greco, ha dato una versione poetica e non una parafrasi, ha schivato l’affettazione, e ha scritti versi italiani e non barbari”

(1998 a: 489). Conservar o gosto grego, que está ligado, principalmente, à simplicidade com o gosto italiano, que não é afetado, eis a fórmula leopardiana para uma boa tradução.

No prefácio à tradução do segundo livro da *Eneida*, conta que também conseguiu, apesar das dificuldades, encontrar a *via di mezzo*, e que o leitor facilmente percebe esse procedimento, ou seja, o de ser fiel ao texto de partida, conservando as características de sua própria língua. Por isso, Leopardi assegura que

si ho tenuto sempre dietro al testo motto a motto (perchè, quanto alla fedeltà di che posso giudicare co'miei due occhi, non temo paragone); ma la scelta dei sinonimi, il collocamento delle parole, la forza del dire, l'armonia espressiva del verso, tutto mancava, o era cattivo, come, dileguatosi il poeta, restava solo il traduttore. Le immense difficoltà che ho scontrato per via [...] nè posso i odarti al tutto ad intendere con parole. Ma che la difficilissima cosa siami stata non intoppare nel gonfio e non cascare nel basso, ma tenermi sempre mai in quel divino mezzo che è il luogo di verità e di natura, e da che mai non si è dilungata un punto la celeste anima di Virgilio (1998: 555).

No prefácio à tradução de *Titanomaquia* de Hesíodo, diz que uma boa tradução é aquela, que a “Virgilio si può far parlare l'italiano virgilianamente” (1998: 594). Quando faz esse tipo de comentário é porque ele está defendendo que uma boa tradução é aquela que consegue conservar o caráter estrangeiro e nacional ao mesmo tempo, como afirma nos fragmentos do *Zibaldone*.

Um outro aspecto que é preciso destacar nos prefácios leopardianos é a sua agudeza como crítico de tradução, antecipando um certo tipo de crítica, que será recorrente, por exemplo, nos escritos de Borges.

Os prefácios às traduções, que Leopardi chama de “saggio”, são concisos, claros, críticos. Assim, além de elementos da biografia e da crítica, Leopardi atua como um crítico de tradução, pois e não deixa de enumerar e examinar as traduções existentes para o italiano e também para outras línguas, criticando e/ou elogiando suas opções. Nesses seus prefácios, Leopardi sublinha a dificuldade da tarefa, especialmente da tradução de poesia, pela dificuldade em conservar os aspectos formais, como as rimas (1998: 537). Difícil, sim, mas não impossível como professaram os seus conterrâneos Dante e Croce.

Um outro elemento dos prefácios de Leopardi é o chamar constantemente a atenção de seus leitores, colocando-os como os únicos capazes de julgar e/ou opinar sobre a qualidade de suas traduções. Assim, no prefácio à tradução do livro segundo da *Eneida*, diz:

Lettor mio, dà un'occhiata alla mia traduzione, e se non ti piace, si biastemmia il deturpatore dell'Eneide, che sel merita, e gettala via; se t'appaga, danne lode a Virgilio, la cui anima hammi ispirato, anzi ha parlato solo per mia bocca. Sta sano (1998: 557).

Mesmo que esse chamado pareça retórico, podemos dizer que Leopardi, consciente ou inconscientemente, desloca o foco do texto de partida e o do de chegada para o leitor, pois sem este não haveria literatura. Leopardi, mais uma vez, parece estar antecipando a teoria da recepção.

Além de destacar o papel do leitor, é importante frisar que Leopardi valoriza a tradução, como fez Borges em “Las versiones homéricas”, mesmo quando não se conhece a língua do texto de partida. Assim, numa passagem da introdução à tradução da *Titanomaquia* de Hesíodo, ao reiterar que não existem boas traduções do grego em italiano, Leopardi atenta que

leggere nel testo i poeti greci alla distesa non crediate che sia facile nè meno ai dotti: e leggendoli così a spizzico e alla stentata, s'intendono ma non si assaporano. Però le traduzioni poetiche dal greco spesso non pur son utili, ma necessarie anche ai dotti: quanto più ai letterati non dotti in materia di lingue! E questi possono essere e talora sono uomini sommi. Ma per traduzioni necessarie ai dotti e ai grandi letterati intendo, senza dir altro, quelle che gli scrittori loro fanno immortali, e per cui presso una nazione la fama e il nome del traduttore sono come annessati a quelli dell'autore (1998: 591).

Se, por um lado, destaca a tradução, por outro, quando são reconhecidamente boas, Leopardi diz que a fama do tradutor não deve ultrapassar a do escritor, nem mesmo quando a tradução supera o original. Essa idéia se opõe à de Venuti, que reivindica a “visibilidade” do tradutor. Leopardi coloca no mesmo patamar escritor e tradutor. Colocando-os lado a lado, Leopardi reconhece a grandeza e a importância dos dois, pois ambos são elementos fundamentais nesse processo, assim como o leitor. O tradutor é valorizado porque só ele é capaz de resgatar e inserir um escritor estrangeiro no contexto nacional. Assim,



quanto bene farete alla patria riacquistandole un tesoro che ella o non conosce o non può mettere a guadagno, e quanto bello e puro piacere procaccerete a voi! E che Esiodo posso darvi larghissima gloria ed anche farvi immortali, chi vorrà metterlo in dubbio? Chi non sa che il Caro vivrà finchè Virgilio, il Monti finchè Omero, il Bellotti finchè Sofocle? Oh la bella sorte, non poter morire se non con un immortale!

Finalmente, podemos dizer que ao refletir sobre o poeta-tradutor e o tradutor-poeta, a preocupação estética das traduções, o trinômio autor-tradutor-leitor, a síntese entre fidelidade e liberdade, Leopardi apresenta uma das mais fecundas contribuições para a tradutologia.

## Conclusão

Ao finalizar esta tese, percebo que a constatação inicial ainda persiste, ou seja, falar de Leopardi e, em especial, do *Zibaldone* não é tarefa fácil. Exige um leitor paciente, disponível e atento, pois é um livro que apresenta uma estrutura cumulativa, enciclopédica, labiríntica. É o leitor que deve unir as partes para apreender o todo. Contudo, essa é uma maneira bastante eficaz de se obter uma maior interatividade entre autor, obra e leitor, o que torna o texto surpreendentemente moderno.

Otto Maria Carpeaux observou que “a crítica italiana moderna desenvolveu-se por meio de sucessivas interpretações de Dante, Leopardi, Manzoni”<sup>1</sup>. No tocante a Leopardi, podemos dizer que Carpeaux tem razão, porque Leopardi tem sido referência permanente no debate literário italiano e um terreno onde se mede a capacidade dos críticos e a solidez do próprio sistema cultural italiano. No entanto, a presença do escritor nesse cenário relaciona-se, primordialmente, ao poeta, seguida do prosador das *Operette Morali* e, em último lugar, a do teórico do *Zibaldone*, como demonstrado na primeira parte da tese.

Foi a inversão desse paradigma que procurei apresentar na segunda parte de minha pesquisa. O estudo minucioso do sólido sistema leopardiano de idéias me fez concluir que ele criou um tipo novo de pensamento artístico-literário e uma poética própria.

Através da exploração detalhada do *Zibaldone*, procedi à seleção dos trechos onde Leopardi formula seu *Sistema de Belas-Artes*, sua *Teoria dos Gêneros literários* e sua *Teoria*

---

<sup>1</sup> Carpeaux, Otto Maria. *História da literatura Ocidental*. Vol.: VII, p. 3509.

da Tradução. Além disso, minha análise mostra que Leopardi se inscreve na linhagem de autores como Hegel e Croce quando propõe o seu sistema de Belas-Artes; de Platão, Aristóteles, Genette e Frye quando trata do gênero literário, e de Dryden, Schleiermacher, Benjamin e Venuti, quando examina questões de tradução.

Embora as reflexões sobre o sistema de Belas-Artes, o gênero literário e a tradução não sejam completamente desconhecidas dos críticos, estes têm se limitado a analisar aspectos parciais, não a poética leopardiana como tal, que foi justamente o escopo deste trabalho.

As inovações teóricas do *Zibaldone*, mostradas ao longo da segunda parte da tese, foram resultado de paralelos minuciosos entre a obra de Leopardi e os principais teóricos da literatura e da tradução. Nesse processo pude estabelecer múltiplas relações de similaridade e contraste entre o pensamento do poeta de “L’Infinito” e o desses teóricos. Nesse sentido, posso dizer que o meu trabalho se inscreve dentro da tradição dos estudos leopardianos, que procura comparar a obra de Leopardi, como fez Ugo Dotti, com a de autores italianos e estrangeiros e reavaliar sua posição na literatura nacional e internacional.

Um dos resultados observados é que Leopardi não foi devidamente valorizado em termos de teoria literária e da tradução justamente porque a Itália moderna é pouco desenvolvida nesse setor. Não por acaso, a progressiva valorização do Leopardi teórico da literatura tem vindo, com frequência, dos países com maior tradição crítica, a começar por Wellek, um acadêmico tcheco exilado nos Estados Unidos e seguindo com o recente reconhecimento do Leopardi teórico da tradução por parte da britânica *Encyclopedia of Translation Studies*.

Esse reconhecimento só não aconteceu mais cedo provavelmente porque os críticos estrangeiros atualmente lêem pouco italiano, única língua em que o *Zibaldone* tem estado disponível em sua totalidade. À medida que o *Zibaldone* for sendo traduzido integralmente às grandes línguas internacionais talvez não seja exagerado imaginar um fenômeno parecido com o de Gramsci para o marxismo ou o de Bahktin para a teoria literária, dois autores de sistemas culturais periféricos que renovaram a teoria dos países centrais. Devemos, contudo, ter em mente que, no caso de Leopardi, o processo pode ser mais lento devido

ao tipo de formatação do conteúdo do *Zibaldone*, que pode ser comparado a um “hipertexto”.

Como postula Renato Minore, o *Zibaldone* antecipa o conceito de hipertexto, pois privilegia uma leitura não contínua, mas por temas, possibilitando uma infinidade de leituras<sup>2</sup>. Seguindo essa linha, o *Zibaldone* é um grande “intertexto”, onde tem cabida a *citação*, que é a forma mais explícita e mais literal da intertextualidade, a *imitação*, a forma menos canônica e menos explícita e a *alusão*, forma ainda menos explícita e literal<sup>3</sup>. O *Zibaldone* possui características do paratexto, do metatexto, ou sintetizando todas essas possibilidades e usando a terminologia de Genette, diríamos que o *Zibaldone* é uma obra “arquitextual”. Se, de um lado, as dimensões arqui-, hiper- ou inter-textual tipificam a grandeza do *Zibaldone*, por outro, parecem constituir outros tantos obstáculos para sua assimilação.

Talvez por isso o retrato das análises e discussões em torno do *Zibaldone* seja sempre fragmentário, parcial, setorizado. Raramente tentou-se uma interpretação global, pois o *Zibaldone* é um grande intertexto e, parafraseando Vauvenargues, é um livro que deve ser lido com calma (1994: xii); não é daqueles que se entende rápido. Talvez por isso a sua dificultosa traduzibilidade, como exposto no capítulo III da primeira parte, e sua recepção tortuosa tanto na Itália como no exterior. Ademais, a Itália não esteve à altura da riqueza teórica do *Zibaldone*. Foi só no século XX, com o desenvolvimento da crítica, que o legado teórico de Leopardi pôde começar, enfim, a ser explorado.

Foi esse legado que tentei mostrar ao longo da segunda parte da tese, pois Leopardi postula uma nova modernidade: ao mesmo tempo defende o vago, mas não o hermético, mantém a racionalidade, não se interessa pelo romance (como Borges) nem pelo mero experimento verbal, não se apaixona pela técnica (como os futuristas) ou pela cidade grande e a multidão

---

<sup>2</sup> Minore, Renato. “L’ipertesto ha um precursore saggio e antico, lo *Zibaldone*”, in <http://www.fub.it/telema/TELEMA 9/Minore9.html> de 27.08.2001.

<sup>3</sup> Ver Genette, Gérard. *Palimpsestes*. Paris, Seuil, 1982, p. 8.

(como Baudelaire) nem pela página em branco e o nada (como Mallarmé) – mas divide com esses e outros o fragmentário, o pensamento não linear, o interesse pelas artes, a preocupação pelo verso bem feito. Como Flaubert, ele escreve uma prosa cuidada e ao mesmo tempo está atento ao discurso (como Bakhtin), ao uso da língua (como os modernos lexicógrafos, a exemplo de John Sinclair) – ou seja, Leopardi é um revolucionário em muitos terrenos ao mesmo tempo. Por isso, Leopardi não se integrou às correntes intelectuais e aos modos de escrita dominantes em seu país. No *Zibaldone*, Leopardi é tão inovador que a sua lição permanece ainda hoje não totalmente assimilada.

Como teórico e crítico, Leopardi se coloca, sob muitos aspectos, muito além de seu tempo. Leopardi era um espírito contra-corrente e fora, portanto, das correntes espirituais de sua época, destinado a viver como um solitário e um estrangeiro. Se não existem as condições adequadas para a assimilação do *Zibaldone* é porque as dificuldades estão ligadas à publicação tardia da obra; ao número escasso de edições existentes em italiano se comparadas às edições dos *Canti* e das *Operette*, à inexistência de traduções integrais do texto para outras línguas, a sua difusão fragmentária, através de antologias, refletindo escolhas pessoais e talvez mercadológicas. As antologias brasileira e francesa, por exemplo, foram elaboradas em função do bicentenário de nascimento de Leopardi e a americana parece destinar-se a estudantes universitários.

Um outro elemento complicador para a assimilação do *Zibaldone* pode ser de ordem temática, pois muitas das reflexões antecipam aspectos da modernidade, complexos demais para o tempo de Leopardi, e mesmo para o nosso tempo, daí a sua difícil compreensão, devido à incessante contradição com as concepções filosóficas, políticas, religiosas, estéticas, literárias e lingüísticas de seu tempo. Leopardi é um precursor dos tempos modernos. Ou como disse Borges a respeito de Kafka “o seu labor modifica a nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro” (1984: 125-6).

Um outro aspecto que pode explicar a problemática assimilação do *Zibaldone* é o seu caráter inacabado, descontínuo, fragmentário, muitas vezes “labiríntico”, pela mistura de formas

e temas, podendo ser lido de diversos modos. A sua maneira autônoma de elaborar as idéias tampouco facilita a leitura do *Zibaldone*.

Dotti sublinha o aspecto contestador de Leopardi, o que, segundo ele, é evidenciado pelo uso dos aforismos, gênero pouco tratado nos estudos de Teoria Literária. Por outro lado, Giulio Bollati insiste em *Giacomo Leopardi e la letteratura italiana* na necessidade de um método de leitura atento aos significados velados do texto.

Sabe-se que, para a crítica, o maior legado de Leopardi foi a poesia. Os *Canti* é o texto mais conhecido e o principal responsável por sua inclusão no cânone das letras italianas e também estrangeiras. Não podemos desconsiderar que os críticos italianos mais importantes do século XIX e XX, como De Sanctis, Croce e Gramsci não atribuíram a devida importância ao *Zibaldone*. Talvez isso se dê pelo fato de Leopardi afastar-se, em mais de um aspecto, das normas hegemônicas no pensamento italiano tanto de ontem como de hoje.

### **Pesquisas futuras**

Há fértil campo para pesquisas futuras no *Zibaldone*. Entre estas, é de fundamental relevância uma maior discussão sobre o papel do ensaio no *Zibaldone*, estabelecendo conexões com o ensaísmo de Montaigne, Bacon e de Valéry e a ainda incipiente teoria do ensaio. A discussão sobre a elaboração de um “sistema” no *Zibaldone* também é outro assunto que merece ser mais explorado. Nesse sentido, talvez se possa comprovar que no *Zibaldone* existe um complexo sistema, onde “l’ordine regna sul ‘romantico’ caos”<sup>4</sup>, visível através de seus eixos temáticos, como propõe Fabiana Cacciapuoti, que organizou a publicação do *Zibaldone* em seis volumes por temas e seguindo o índice proposto por Leopardi.

Quanto ao estudo dos gêneros literários, a presente tese se preocupou em discutir os conceitos gerais da teoria dos gêneros, focalizando a lírica, mas uma exploração maior das formulações sobre o drama e a epopéia também se faz necessária, especialmente o drama, que

---

<sup>4</sup> Ver Serri, Mirella. “Una nuova edizione dell’opera rivela il sogno di Leopardi: voleva risistemare la valanga di appunti in un dizionario filosofico” in *La Stampa* de 25/9/1997 in [www.lastampa.it](http://www.lastampa.it)

Leopardi qualifica como o último dos gêneros, o menos nobre. Essa investigação talvez desvele não somente uma ampla teorização a respeito do drama, mas também do romance.

Com respeito à Tradutologia, acredito ser ainda possível explorar as reflexões sobre “crítica dos dicionários”, “valorização do contexto”, “senso histórico da língua”. Todas essas observações têm como critério central o uso. Além disso, um outro campo de pesquisa pode ser o de verificar se as teorias de tradução defendidas por Leopardi, como a da síntese entre o caráter e estrangeiro nas traduções, se aplicam às suas próprias traduções.

Um dos desdobramentos possíveis desta tese é continuar a pesquisa e organizar um volume sobre Teoria da Tradução, com trechos tirados do *Zibaldone* e anotados criticamente, a exemplo dos que têm sido publicados por Cacciapuoti e referidos no capítulo III da primeira parte.

Finalmente, espero que os estudos italianos no Brasil se desenvolvam nos próximos anos e que esta tese possa estimular novos pesquisadores a engrossar as fileiras leopardianas e zibaldonianas.

## Bibliografia

Adams & Searle. *Critical Theory Since 1965*. Tallahassee: University Presses of Florida, 1986.

Adorno, Theodor W.: “O ensaio como forma”, in *Theodor W. Adorno*. Gabriel Cohn (ed.).  
São Paulo: Ática, 1994. Tradução de Flávio R. Kothe.

Adorno, Theodor W. *Notes to Literature*. Volume One. New York: Columbia University Press,  
1991. Translated by Shierry Weber Nicholsen.

Aguiar e Silva, Vitor Manuel. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 1990, 8ª ed.

Alighieri, Dante. *Tutte le opere*. Milano: Newton, 1993.

Angenot, Marc et alii. (eds). *Théorie Littéraire*. Paris: Presses Universitaires de France, 1989.

Aristotle. *Poetics*. Indianapolis/Cambridge: Hackett, 1987. Translated by Richard Janko.

Aristóteles. *Poética*. São Paulo: Nova Cultural, 2000. Tradução de Baby Abrão.

\_\_\_\_\_. *Arte Retórica. Arte Poética*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996. Tradução de Antônio  
Pinto de Carvalho.

\_\_\_\_\_. *Obras*. Madrid: Aguilar, 1977. Traducción del griego por Francisco de P. Samaranch.



- Arrigoni, Maria Teresa. *O abismo, o monte, a luz. Os símiles na leitura/tradução da Divina Commedia*. Unicamp, São Paulo, 2001. Tese de doutoramento.
- Assis, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Abril, 1978.
- Baker, Mona (ed.). *Encyclopedia of Translation Studies*. London/New York: Routledge, 2001.
- Bakhtin, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997, 2ª ed. Tradução de Paulo Bezerra.
- Bakhtin, Mikhail. *Questões de literatura e de estética – A teoria do romance*. São Paulo: UNESP, 1998, 4ª ed. Tradução Aurora F. Bernadini et alii.
- Barthes, Roland. “A Morte do Autor”. In *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988. Tradução de Mário Laranjeira.
- Baudelaire, Charles. *Sobre a modernidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1996. Sem nome do tradutor.
- Benoit-Dusauso, D’Annick e Fontaine, Guy. *Histoire de la littérature européenne*. Paris: Hachette, 1992.
- Berman, Antonie. *L’épreuve de l’étranger. Culture et traduction dans l’Allemagne romantique*. Paris: Gallimard, 1984.
- Bec, Christian. *Fundamentos de literatura italiana*. Rio de Janeiro: Zahar, 1984. Tradução de Mário da Silva.
- Bellini, Giuseppe. *La Letteratura Hispano-Americana. Dall’età precolombiana ai nostri giorni*. Milano: Sansoni, 1970.

Benjamin, Walter. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

Tradução de Heindrun Krieger Mendes da Silva, Arlete de Brito e Tania Jatobá.

\_\_\_\_\_. *Angelus Novus. Saggi e frammenti*. Torino: Einaudi, 1962. Traduzione di Renato Solmi.

Berti, Enrico (ed.). *Aristotele*. Roma-Bari: Laterza, 2000, 2ª ed.

Binni, Walter. *La nuova poetica leopardiana*. Milano: Sansoni, 1997.

Boileau, Nicholas. *Art poétique* in <http://www.athena.ch>

Bollati, Giulio. *Giacomo Leopardi e la letteratura italiana*. Milano: Bollati Boringhieri, 1998.

Borges, Jorge Luis. “Las versiones homéricas”, “Los traductores de las 1001 noches”, “El enigma de Fitzgerald”, “Pierre Menard, autor del Quijote” in *Obras completas I, III*. Barcelona: Emecé, 1996.

\_\_\_\_\_. “Las dos maneras de traducir” in *Textos Recobrados. 1919-1929*. Buenos Aires: Emecé, 1997.

\_\_\_\_\_. *Novas Inquirições*. Lisboa: Editorial Quercus, 1984, 2ª ed. Tradução de G. N. de Carvalho.

Borges, Jorge Luis & Ferrari, Osvaldo. *En diálogo II* Buenos Aires: Sudamericana, 1986.

Bosi, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1997, 3ª ed., 17ª tiragem.

\_\_\_\_\_. *Céu, inferno. Ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ática, 1988.

\_\_\_\_\_. *Mito e Poesia em Leopardi*. São Paulo, 1970 (tese de Livre-Docência).

\_\_\_\_\_. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, 6ª ed.

Bourdieu, Pierre. *As regras da arte. Gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. Tradução de Maria Lucia Machado.

Brand, Peter & Pertile, Lino (ed.). *The Cambridge History of Italian Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

Brecht, Bertold. *Estudos sobre Teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978. Tradução de Fiana Pais Brandão.

\_\_\_\_\_. *Scritti sulla letteratura e sull'arte*. Torino: Einaudi, 1973. Traduzione di Bianca Zagari.

Brooks, Cleanth & Wimsatt, William K. *Literary Criticism*. London: Routledge & Kegan Paul, 1970.

Bruun, Geoffrey. *La europa del siglo XIX (1815-1914)*. México - Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1964. Traducción de Francisco González Aramburo.

Burke, Peter. *Vico*. São Paulo: Ed. da Unesp, 1985. Tradução de Roberto Leal Ferreira.

Calvino, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. Tradução de Ivo Barroso.

Campos, Haroldo. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977, 4ª ed.

Camerino, Giuseppe A.. *L'invenzione poetica in Leopardi - Percorsi e forme*. Napoli: Liguori, 1998.

Candido, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997, 8ª ed, 2 vols.

Caprio, Vincenzo de & Giovanardi, Stefano. *I testi della letteratura italiana: l'Ottocento*. Milano: Einaudi Scuola, 1998.

Carli, Plinio & Sainati, Augusto. *Storia della letteratura italiana*. Firenze: Felice Le Monnier, 1947.

Carpeaux, Otto Maria. *Ensaio reunidos. 1942-1978 – Vol. I*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

\_\_\_\_\_. *História da Literatura Ocidental*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1959 a 1966. 7 vols.

Casares, Adolfo Bioy. *La otra aventura*. Buenos Aires: Emecé, 1983.

Catford, J. C.. *Uma teoria lingüística da tradução*. São Paulo: Cultrix e Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 1980. Tradução do Centro de Especialização de Tradutores de Inglês do Instituto de Letras da Pontifícia Universidade Católica de Campinas.

Ceserani, R. & Federicis, L. de. *Il materiale e l'immaginario*. Torino: Loescher, 1993, vol. 4.

Chevalier, Tracy (ed.). *Encyclopedia of the Essay*, Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, 1997.

Cohen, Jean. *Estrutura da linguagem poética*. São Paulo: Cultrix, 1978. Tradução de Álvaro Lorencini e Anne Arnichand

Cohen, Ralph (ed.). *The Future of Literary Theory*. New York/London: Routledge, 1989.

Compagnon, Antoine. *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*. Paris: Seuil, 1998.

\_\_\_\_\_. *Chat en poche. Montaigne et l'allégorie*. Paris: Seuil, 1993.

\_\_\_\_\_. *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris: Seuil, 1979.

\_\_\_\_\_. *Théorie de la littérature : la notion de genre*. In <http://www.fabula.org/compagnon> de 05/07/00.

Costa, Walter Carlos. *A Linguistic Approach to the Analysis and Evaluation of Translated Texts with Special Reference to Selected Texts by J L Borges*. University of Birmingham, Inglaterra, 1992. Tese de doutoramento.

\_\_\_\_\_. *Un roman brésilien. Questions de traduction à propos de Grande Sertão: Veredas de João Guimarães Rosa*. Universidade Católica de Leuven, Bélgica, 1980. Dissertação de Mestrado.

\_\_\_\_\_. "The Translated Text as Re-Textualisation", in *Studies in Translations/Estudos de Tradução*. Florianópolis: UFSC, 1992.

\_\_\_\_\_. "Novas vozes do norte", in *Antologia de Poesia Norte-Americana Contemporânea*. José Roberto O'Shea (org.). Florianópolis: UFSC, 1997.

Cressatti, Luce Fabre. *La poesia de Leopardi*. Montevideo: Instituto Italiano de Cultura, 1971.

Croce, Benedetto. *Aesthetica in nuce*. Bari: Laterza e Figli, 1946.

\_\_\_\_\_. *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale – Teoria e storia*. Bari: Laterza e Figli, 1958.

\_\_\_\_\_. *Lecture di poeti*. Bari: Laterza e Figli, 1950.

\_\_\_\_\_. *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana*. Bari: Laterza e Figli, 1954, 5ª ed.

\_\_\_\_\_. *Filosofia, Poesia, Storia*. Milano/Napoli. Riccardo Ricciardi Editore. s/a.

\_\_\_\_\_. *A poesia*. Porto Alegre: UFRGS, 1967. Tradução de Flávio Loureiro Chaves.

Cuddon, J. A. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Inglaterra: Penguin, 1998, 4ª ed.

Culler, Jonathan. *Literary Theory – A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 1997.

Cunha, Helena Parente. *O lírico e o trágico em Leopardi*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

Curtius, Ernst Robert. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. São Paulo: Hucitec, 1996. Tradução de Teodoro Cabral e Paulo Rónai.

Demetrius. *On Style*. London: J. M. Dent & Sons, 1934. Translated by T. A. Moxon.

Descartes, René. *Discurso do Método*. Brasília: Editora UNB e Ática, 1981. Tradução de Elza Moreira Marcelina.

Deslile, Jean & Woodsworth (org.). *Os tradutores na história*. São Paulo: Ática, 1998. Tradução de Sérgio Bath.

Derrida, Jacques. *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil, 1967.

\_\_\_\_\_. "Des Tours de Babel" in *Teorie Contemporanee della traduzione*. Siri Nergaard (ed.). Milano: Strumenti Bompiani, 1995.

Dolfi, Anna. *Le verità necessarie. Leopardi e lo Zibaldone*. Modena: Mucchi, 1995.

Dotti, Ugo. *Lo sguardo sul mondo. Introduzione a Leopardi*. Roma-Bari: Universale Laterza, 1999.

Dryden, John. "On Translation". In *Theories of translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*. Schulte, R. & Biguenett, J. (ed.). Chicago: The University of Chicago Press, 1992.

Eagleton, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. Tradução de Waltensir Dutra.

\_\_\_\_\_. *The Significance of Theory*. Oxford and Cambridge: Blackwell, 1990.

\_\_\_\_\_. *Marxism and Literary Criticism*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1976.

Eikhenbaum et alii. *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Editora Globo, Porto Alegre, 1973. Tradução de Ana Maria Ribeiro Filipouski, Maria Aparecida Pereira, Regina L. Zilberman, Antonio Carlos Hohlfeldt.

Eliot, T.S. *Poesia e Poetas*. São Paulo: Brasiliense, 1988. Tradução de Ivan Junqueira.

Ferroni, Giulio. *Storia della Letteratura Italiana: dall'Ottocento al Novecento*. Milano: Einaudi, 1995.

Flora, Francesco. *Storia della Letteratura Italiana*. Vol. IV. L'Ottocento. Milano: Mondadori, 1947.

Foucault, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Vega, 1992. Tradução de Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro.

France, Peter. *The Oxford Guide to Literature in English Translation*. Oxford/New York: Oxford University Press, 2000.

Friedrich, Hugo. *Estrutura da lírica moderna (da metade do século XIX a meados do século XX)*. São Paulo: Duas Cidades, 1978. Tradução do texto por Marise M. Curioni; tradução das poesias por Dora F. da Silva.

Frye, Northrop. *Anatomia da Crítica*. São Paulo: Cultrix, s/a. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos.

Furlan, Mauri. *Ars Traductoris – Questões de Leitura – Tradução da Ars Poetica de Horácio*. UFSC, Florianópolis. Dissertação de Mestrado.

Genette, Gérard. *Introdução ao arquitexto*. Lisboa: Vega, s/a. Tradução de Cabral Martins.

\_\_\_\_\_. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.

\_\_\_\_\_. et alii (org.). *Théorie des genres*. Paris: Seuil, 1986.

Genot, Gérard. “L’écriture labyrinthe” in *Critique*, jan/fev., 1990.

Glowinski, Michal. “Les genres littéraires” in Angenot, Marc et alii. (eds). *Théorie Littéraire*. Paris: Presses Universitaires de France, 1989.



Gómez Martínez, José Luis: *Teoría del ensayo*, 2ª ed., México: UNAM, Fondo de Cultura Económica, 1992. Disponível também em <http://ensayo.rom.uga.edu/critica/ensayo/gomez>.

Gramsci, Antonio. *Letteratura e vita nazionale*. Roma: Editori Riuniti, 1975.

\_\_\_\_\_. *Quaderni del carcere*. Torino: Giulio Einaudi, 1975.

\_\_\_\_\_. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979, 3ª ed. Tradução de Carlos Nelson Coutinho.

Hamburger, Käte. *A lógica da criação literária*. São Paulo: Perspectiva, 1986. Tradução de Margot P. Malnic.

Hauser, Arnold. *História social da literatura e da arte*. São Paulo: Mestre Jou, 1982. Tradução de Walter H. Geenen.

Hauvette, Henri. *Littérature italienne*. Paris: Armand Colin, 1924.

Hay, Louis. *Les manuscrits des écrivains*. Hachette: CNRS, 1993.

Hegel, Georg. W. F. *Estética – A idéia e o ideal. Estética – O belo artístico ou o ideal*. São Paulo: Nova Cultural, 2000. Tradução de Orlando Vitorino.

Hermans, Theo (ed.). *The Manipulation of Literature – Studies in Literary Translation*. New York: St. Martin's Press, 1984.

Hight, Gilbert. *The Classical Tradition. Greek and Roman Influences on Western Literature*. New York/Oxford: Oxford University Press, 1976.

Hobsbawm, Eric J. *A era das revoluções – Europa 1789-1848*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001, 13ª ed. Tradução de Maria Tereza Lopes Teixeira e Marcos Penchel.

\_\_\_\_\_. *A era do capital – 1848-1875*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000, 5ª ed. Tradução de Luciano Costa Neto.

\_\_\_\_\_. *A era dos impérios - 1875-1914*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001, 6ª ed. Tradução de Sieni Maria Campos e Yolanda Steidel de Toledo.

Homes, James, Lambert, José & Broeck, Raymond van den (eds.). *Literature and Translation – New Perspectives in Literary Studies*, Leuven: Acco, 1978.

Horácio. “Arte poética”, in *A poética clássica – Aristóteles, Horácio, Longino*. São Paulo: Cultrix, 1990, 9ª ed. Tradução de Jaime Bruna.

Hugo, Victor. *Do grotesco e do sublime – Tradução do “Prefácio de Cromwell”*. São Paulo: Perspectiva, 1988. Tradução de Celia Berretini.

Humboldt, Wilhelm von. “From the Introduction to His Translation of *Agamemnon*” in *Theories of translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*. Schulte & Biguenett (ed.). Chicago: The University of Chicago Press, 1992. Translated by Sharon Sloan.

Hume, David. *A Treatise of Human Nature*. Oxford: Oxford University Press, 1978, 2ª ed.

\_\_\_\_\_. *Resumo de um tratado da natureza humana*. Porto Alegre: Paraula, 1995, ed. bilíngüe. Tradução de Rachel Gutiérrez e José Sotero Caio.

Jaeger, Werner. *Paidéia – a formação do homem grego*. São Paulo: Martins Fontes, 1986. Tradução de Artur M. Parreira.

Jakobson, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1975. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes.

Kayser, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. Coimbra: Arménio Amado, Sucessor. Tradução de Paulo Quintela, 1976, 6ª ed.

Lacoue-Labarthe, Philippe & Nancy, Jean-Luc (ed.). *L'absolu littéraire – Théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris: Seuil, 1978.

Lafarga, Francisco (ed). *El discurso sobre la traducción en la historia – Antología bilingüe*. Barcelona: EUB, 1996.

Lanson, G. & Tuffrau, P.. *Manuel illustré d'histoire de la littérature française – Des origines à l'époque contemporaine*. Paris: Hachette, 1931.

Laranjeira, Mário. *Poética da tradução. Do sentido à significância*. São Paulo: Edusp, 1993.

Lefevere, André. *Translating Poetry*. Assen: Van Gorcum, 1975.

\_\_\_\_\_. *Translation, Rewriting & the Manipulation of Literary Fame* (Translation Studies). New York: Routledge, 1992.

Leite, Sebastião Uchoa. *Crítica clandestina*. Rio de Janeiro: Livraria Taurus, 1986.

Leopardi, Giacomo. *Canti*. Milano: Rizzoli, 1998.

\_\_\_\_\_. *Cantos*. São Paulo: Max Limonad, 1986. Tradução de Maria José de Carvalho.

\_\_\_\_\_. *Cantos*. Além Paraíba: Interior Edições, 1985. Tradução, apresentação e notas de Alvaro A. Antunes.

- \_\_\_\_\_. *Operette morali*. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Opúsculos morais*. São Paulo: Hucitec/Istituto Italiano di Cultura/Istituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1992. Tradução Vilma de Katinszky Barreto de Souza.
- \_\_\_\_\_. *Zibaldone di pensieri*. Milano: Mondadori, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Zibaldone*. Roma: Grandi Tascabili Economici Newton, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Zibaldone de pensamientos – Una antología*. Rafael Argullol (org.). Barcelona: Tusquets, 1990. Traducción de Ricardo Pochtar.
- \_\_\_\_\_. *Zibaldone. A selection*. Translated and with an introduction by Martha King and Daniela Bini. New York: Peter Lang Publishing, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Théorie des arts et des lettres*. Traduite par Joël Gayraud. Paris: Allia, 1996.
- \_\_\_\_\_. *“Adieu ma chère Pillule”* (Lettres écrites en français). Paris: Allia, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Poesie e prose*. A cura di Mario Andrea Rigoni. Milano: Arnoldo Mondadori, collana Meridiani, 1998. Volume primo Poesie.
- \_\_\_\_\_. *Poesie e prose*. A cura di Rolando Damiani. Milano: Arnoldo Mondadori, collana Meridiani, 1998. Volume secondo Prose.
- \_\_\_\_\_. *Poesia e prosa*. Organização e notas Marco Lucchesi. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Le Prose morali*. A cura di Ildebrando della Giovanna. Firenze: Sansoni, 1957.

Lepschy, Giulio. "Tradução" in *Enciclopedia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.

Lodge, David & Wood, Nigel. *Modern Criticism and Theory – a Reader*. London: Longman, 2000, 2ª ed.

Luporini, Cesare. *Leopardi Progressivo*. Roma: Riuniti, 1996.

Lukács, Georg. *A teoria do romance*. Lisboa: Presença, s/d. Tradução Alfredo Margarido.

Lukács, Georg. "Sobre la esencia y la forma del ensayo", en *El alma y las formas*, Barcelona, Grijalbo, 1975.

Milano, Dante. "Leopardi" in *Giacomo Leopardi – Poesia e Prosa*. Marco Lucchesi (org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

Minore, Renato. *Leopardi. L'infanzia, le città, gli amori*. Milano: Bompiani, 1999.

\_\_\_\_\_. "L'ipertesto ha un precursore saggio e antico, lo Zibaldone", in <http://www.fub.it/telema/TELEMA9/Minore9.html> de 27.08.2001.

Moisés, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1974.

Montaigne, M. *Os Ensaios I e II*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. Tradução de Rosemary Costhek Abílio.

\_\_\_\_\_. *Ensaios*. São Paulo: Nova Cultural, 2000. Volumes I e II. Tradução de Sérgio Milliet.

Mounin, Georges. *Os Problemas Teóricos da Tradução*. São Paulo: Cultrix, 1975. Tradução de Heloysa de Lima Dantas.

- \_\_\_\_\_. *Teoria e Storia della Traduzione*. Torino: Einaudi, 1965, 3ª ed. Traduzione di Stefania Morganti.
- Murfin & Ray (ed.). *The Bedford Glossary of Critical and Literary Terms*. Boston/New York: Bedford Books, 1998.
- Muzzioli, Francesco. *Le teorie letterarie contemporanee*. Roma: Carocci, 2000.
- Nergaard, Siri (ed.). *Teorie contemporanee della traduzione*. Milano: Strumenti Bompiani, 1995.
- Nida, Eugene. "Principles of Correspondence" in *The Translation Studies Reader*. Lawrence Venuti (ed.). London/New York: Routledge, 2000.
- Origo, Iris. *Leopardi*. Milano: Rizzoli Editore, 1974. Tradução de Paola Ojetti
- Pascal. *Pensamentos*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001. Sem nome tradutor.
- Paz, Octavio. *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets, 1990.
- Pessoa, Fernando. *Livro do desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- Petrilli, Susan (ed.). *La traduzione*. Roma: Meltemi, 1999-2000.
- Platão. *A República*. São Paulo: Nova Cultural, 2000. Tradução de Enrico Corvisieri.
- Platón. *Obras Completas*. Madrid: Aguilar, 1979. Traducción del griego por María Araujo et alii.
- Poe, Edgar Allan. *Poems and Essays*. Berlin: Internationale Bibliothek, 1922.

Pound, Ezra. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 1986. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes.

\_\_\_\_\_. "Guido's Relations". In *The transitions Studies Reader*. Lawrence Venuti (ed.). London and New York: Routledge, 2000.

Prampolini, Santiago (org.). *Historia universal de la literatura*. Vol IX. Buenos Aires: Uteha Argentina, 1941.

Preminger, A. & Brogan, T.V.F. (ed.) *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. New York: MJF Books, 1993.

Pseudo-Longino. *Del Sublime*. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 1996. Traduzione di Francesco Donadi.

Puppo, Mario. "Poética de Leopardi" in Leopardi, Giacomo. *Poesia e Prosa*. Marco Lucchesi (org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996. Tradução de Ana Thereza Basílio Vieira.

Rienzo, Giorgio de. *Breve Storia della Letteratura Italiana*. Milano: Bompiani, 1997

Rigoni, M. A. (org.) *Tutto è nulla – Antologia dello Zibaldone di Pensieri*. Milano: Rizzoli, 1997.

\_\_\_\_\_. *Tout est rien – Anthologie du Zibaldone di Pensieri*. Paris: Allia, 1998. Traduit de l'italien par Eva Cantavenera et Bertrand Schefer.

Robertis, Giuseppe de. "Dalle note dello *Zibaldone* alla poesia dei Canti" in Leopardi, Giacomo. *Zibaldone di Pensieri*. Vol. 1. Milano: Mondadori, 1983.

Rossi, Annunziata. "Leopardi en el siglo XX", in *La Jornada Semanal*, 27 de diciembre de 1998. Disponível no site: <http://serpiente.dgsca.unam.mx/jornada/1998/dic98/981227/sem-rossi.html> em 25 de outubro de 1999.

Rossi, Vittorio. *Storia della Letteratura Italiana*. Vol. III. Milano: Francesco Vallardi, 1915.

Ryvkin, J. & Ryan, M. (ed.). *Literary Theory: An Anthology*. Oxford: Blackwell, 1998.

Sainte-Beuve, Charles A.. *Portrait de Leopardi*. Paris: Allia, 1994.

Sanctis, Francesco De. *Giacomo Leopardi*. Roma: Editori Riuniti, 1983.

\_\_\_\_\_. *Storia della letteratura italiana*. Torino: Einaudi-Gallimard, 1996.

\_\_\_\_\_. *Opere* Milano/Napoli: Riccardo Ricciardi Editore, 1986.

\_\_\_\_\_. "Schopenhauer e Leopardi", in [http://www.liberliber.it/bibliotec...penhauer\\_e\\_leopardi/html/testo.htm](http://www.liberliber.it/bibliotec...penhauer_e_leopardi/html/testo.htm) de 27.08.2001.

Sansone, Mario. *Storia della letteratura italiana*. Milano: Principato, 1960.

Santo, Alberto di (ed.). *100 Capolavori della letteratura italiana*. Roma: L' Airone, 1997.

Sapegno, Natalino. "A Poética" in Leopardi, Giacomo. *Poesia e Prosa*. Marco Lucchesi (org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996. Tradução de Ana Thereza Basílio Vieira.

Schaeffer, Jean-Marie. *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* Paris: Seuil, 1989.

Schleiermacher, Friedrich. "Sobre los distintos métodos de traducción" in *El discurso sobre la traducción en la historia*. Francisco Lafarga (ed.). Barcelona: EUB, 1996



Scholes, Robert et alii (ed.). *Elements of Literature. Essay, Fiction, Poetry, Drama, Film*. New York/Oxford: Oxford University Press, 1991, 4ª ed.

Schopenhauer, Arthur. *The World As Will And Representation*. Vol. 2. New York: Dover, 1974. Translated by E. F. J. Payne.

\_\_\_\_\_. *Parerga e paralipomena I e II*. Milano: Adelphi, 1981. Traduzioni di Mazzino Montinari (Capp. I-XIV) e di Eva Amendola Kuhn (Capp. XV-XXXI).

Schulte, R. & Biguenett, J. *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*. Chigaco: The University of Chicago Press, 1992.

Schwarz, Roberto. *Seqüências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

Segre, C. & Martignoni, C. *Testi nella storia. La letteratura italiana dalle origini al Novecento. L'Ottocento*. Milano: Bruno Mondadori, 1992

Serri, Mirella. "Una nuova edizione dell'opera rivela il sogno di Leopardi: voleva risistemare la valanga di appunti in un dizionario filosofico" in *La Stampa* de 25 de setembro de 1997, disponível no site: <http://www.lastampa.it>.

Shuttleworth, M. & Cowie, M. *Dictionary of Translation Studies*. Manchester/UK: St. Jerome Publishing, 1997.

Solmi, Sergio. "Il pensiero in movimento di Leopardi" in Leopardi, Giacomo. *Zibaldone di Pensieri*. Vol. 1. Milano: Mondadori, 1983.

Spina, Segismundo. *Introdução à Edótica – Crítica Textual*. São Paulo: Cultrix, 1977.

- Squarotti, Giorgio B. (org.). *Literatura Italiana. Linhas. Problemas. Autores*. São Paulo: Nova Stella, Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, Edusp, 1989 (1985 1ª ed.). Tradução de Nilson Moulin, Maria Betânia Amoroso, Neide Luzia de Rezende.
- Staël, Mme de. “De l’esprit des traductions” in *El discurso sobre la traducción en la historia*. Francisco Lafarga (ed.). Barcelona: EUB, 1996.
- Staiger, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975. Tradução de Celeste Aida Galeão.
- Steiner, George. *After Babel*. Oxford/New York: Oxford University Press, 1998, 3ª ed.
- Thorlby, Anthony (ed.). *The Penguin Companion to Literature – European Literature*. Inglaterra: Penguin, 1969.
- Tomasevskij, Boris. *Teoria della letteratura*. Milano: Feltrinelli, 1978.
- Toury, Gideon. *In Search of a Theory of Translation*. Israel: Academic, 1980.
- Ungaretti, Giuseppe. *Razões de uma poesia*. São Paulo: Edusp & Imaginário, 1994. Tradução de Liliana Lagana, Lucia Wataghin, Maria Betânia Amoroso.
- Valéry, Paul. *Cahiers*. Paris: Gallimard, 1973.
- Vauvenargues. *Reflexões e Máximas*. Florianópolis: Paraula, 1994. Tradução de Hély de Bruchard.
- Vega, Miguel Ángel (ed.). *Textos clásicos de teoría de la traducción*. Madrid: Cátedra, 1994.
- Venuti, Lawrence (ed.). *The Translation Studies Reader*. London/New York: Routledge, 2000.

\_\_\_\_\_. "A invisibilidade do tradutor" in *Palavra 3*. Rio de Janeiro: Grypho, 1995. Tradução de Carolina Alfaro.

\_\_\_\_\_. *Rethinking Translation - Discourse, Subjectivity, Ideology*. London: Routledge, 1992.

\_\_\_\_\_. *The Scandals of Translation*. London: Routledge, 1992.

Vossler, Karl. *Historia de la literatura italiana*. Barcelona: Editorial Labor, 1951. Tradução de Manuel de Montoliu.

Warren, Austin e Wellek, René. *Teoria da Literatura*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1976. Tradução de José Palla e Carmo.

Wellek, R.. *História da crítica moderna (1750-1950)*. São Paulo: Herder, 1967, vols. I e II. Tradução de Lívio Xavier.

\_\_\_\_\_. *A History of Modern Criticism (1750-1950)*. London: Lowe and Brydone, 1966, vol. III.

### **Enciclopédias & Dicionários**

*Encyclopaedia Britannica* do Brasil Publicações Ltda, 1998.

*Enciclopedia Universal* Multimedia, 1998

*Enciclopedia Garzanti della Letteratura*, Milano: Aldo Garzanti Editore, 1972.

*Enciclopedia Garzanti Universale*, Milano: Aldo Garzanti Editore, 1977.

*Enciclopedia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.

*Encyclopaedia Universalis*. Paris: Interférences - Libertins, 1985

*Enciclopedia Italiana di scienze lettere ed arti*. Roma: Istituto Poligrafico dello Stato, 1950.

*Encyclopédie de la Pléiade – Histoire des littératures*. Paris: Gallimard, 1968, vol. II.

### **Dicionários & enciclopédias on line**

*Nouveau dictionnaire des oeuvres de tous les temps et de tous les pays*. Paris: Laffont-Bompiani, 1994.

<http://www.yourdictionary.com/>

<http://dictionary.oed.com/>

<http://www.encarta.msn.es>

<http://www.encarta.msn.fr>

[encarta.msn.com](http://www.encarta.msn.com), [encarta.msn.co.uk](http://www.encarta.msn.co.uk) e <http://www.encarta.ninemsn.com.au>

[encarta.msn.it](http://www.encarta.msn.it)

### Revistas

*Critique – Giacomo Leopardi – Janvier-Février, 1990. Tome XLVI, n 512-513*

*Revista USP*, São Paulo, nº. 43, setembro/novembro 1999

*Cadernos de Tradução* I, II, III, IV, V, Florianópolis, UFSC: Departamento de Língua e Literatura estrangeiras.

*Ilha do Desterro: Translation / Tradução*, 1987/1, org. Walter Carlos Costa, Florianópolis: Editora da UFSC, 1987.

*Ilha do Desterro: Translation Studies / Estudos de Tradução*, 1992/2, org. Malcolm Coulthard, Florianópolis: Editora da UFSC, 1992.

## FRAGMENTOS SOBRE SISTEMA DE BELAS-ARTES

*Non il Bello ma il Vero o sia l'imitazione della Natura qualunque, sì è l'oggetto delle Belle arti. Se fosse il Bello, piacerebbe più quello che fosse più bello e così si andrebbe alla perfezion metafisica, la quale in vece di piacere fa stomaco nelle arti. Non vale il dire che è il solo bello dentro i limiti della natura, perchè questo stesso mostra che è l'imitazione della natura dunque che fa il diletto delle belle arti, imperocchè se fosse il bello per se, vedesi che dovrebbe come ho detto più piacere il maggior bello, e così più piacere la descrizione di un bel mondo ideale che del nostro. E che non sia il solo bello naturale lo scopo delle Belle Arti vedesi in tutti i poeti specialmente in Omero, perchè se questo fosse, avrebbe dovuto ogni gran poeta cercare il più gran bello naturale che si potesse, dove Omero ha fatto Achille infinitamente men bello di quello che potea farlo, e così gli Dei ec. e sarebbe maggior poeta Anacreonte che Omero ec. e noi proviamo che ci piace più Achille che Eena ec. onde è falso anche che quello di Virgilio sia maggior poema ec. Passioni morti tempeste ec. piacciono egregiamente benchè sian brutte per questo solo che son bene imitate, e se è vero quel*

Não o Belo mas o Verdadeiro, ou seja, a imitação da Natureza, é o objeto das Belas-Artes. Se fosse o Belo, o mais bonito agradaria mais e assim se chegaria à perfeição metafísica que, ao invés de agradar, causa náusea nas artes. Não quer dizer que o belo é somente o que está dentro dos limites da natureza, porque é a imitação da natureza que proporciona o prazer das Belas-Artes, pelo fato de que se fosse o belo por si, vê-se que deveria, como disse, dar mais prazer o mais bonito, e assim mais prazer a descrição de um mundo belo ideal que a descrição do nosso. E não sendo somente o belo natural o objetivo das Belas-Artes visto em todos os poetas, especialmente Homero, porque se assim fosse, todo grande poeta deveria procurar a maior beleza natural possível, onde Homero fez Aquiles infinitamente menos bonito do que podia fazer e assim os Deuses etc, e seria maior poeta Anacreonte que Homero etc e nós provamos que nos agrada mais Aquiles que Enéas, etc, e também é falso que o poema de Virgílio é melhor poema etc. Paixões, mortes, tempestades etc. agradam muito mesmo que sejam ruins, por isso são bem

*che dice il Parini nella Oraz. della poesia, perchè l'uomo niente tanto odia quanto la noia, e però gli di vedere qualche novità ancorchè brutta. Tragedia. Comedia. Satira han per oggetto il brutto ed è una mera quistion di nome il contrastar se questa sia poesia. Basta che tutti la intendono per p per poesia Aristotele e Orazio singolarmente e che io dicendo poesia intendo anche questi generio. V. Dati Pittori ed. Siena 1795. p. 57-66.*

*Il brutto come tutto il resto deve star nel suo luogo: e nell'Epica e lirica avrà luogo più di raro ma spessissimo nella Commedia Tragedia Satira ed è quistion di parole ec. come sopra. Il vile di raro si dee descrivere perchè di raro può star nel suo luogo nella poesia (eccetto nelle Satire Commedie e poesia bernesca) non perchè non possa essere oggetto della poesia. Ancora potendo esser molti generi di una cosa e questi qual più qual meno degno, [3] niente vieta che dei diversi generi di poesia altro abbia per oggetto più particolarmente il bello altro il doloroso altro anche il brutto e il vile, e però qual sia più nobile e degno qual meno e non per tanto tutti sieno generi di poesia, nè ci sia oggetto di veruno di essi che non possa essere oggetto della poesia e delle arti imitative ec.*

*La perfezione di un'opera di Belle Arti non si misura dal più Bello ma dalla più perfetta imitazione della Natura. Ora se è vero che la perfezione delle cose in sostanza consiste*

imitadas e se é verdadeiro o que diz Parini na *Oração da poesia*, que o homem odeia mais o tédio do que ver qualquer novidade, mesmo feia. Tragédia. Comédia. Sátira têm por objeto o feio e é uma mera questão de nome comparar se é poesia. Basta que todos entendam como poesia a de Aristóteles e Horácio singularmente e que eu falando de poesia incluo também esses gêneros. V. Dati Pittori e Siena, 1795, p. 57-66.

O feio, como tudo, deve estar no seu lugar: na épica e lirica terá um lugar raro, mas será freqüente na comédia, tragédia, sátira e é questão de palavras etc como acima. O vil raramente se deve descrever, porque raramente pode ter seu lugar na poesia (exceto nas sátiras, comédias e poesia bernescas) não porque não possa ser objeto da poesia. Ainda podendo ser muitos gêneros de uma coisa e esses mais ou menos dignos, [3] nada impede que dos diversos gêneros de poesia um tenha mais particularmente por objeto o belo, outro o doloroso e também o feio e o vil, e um seja o mais nobre e digno, e outro menos, mas todos sejam gêneros de poesia, nem há objeto de nenhum desses que não possa ser objeto da poesia e das artes imitativas etc.

A perfeição de uma obra de Belas-Artes não se mede pelo mais Belo, mas pela mais perfeita imitação da Natureza. Ora, se é verdadeiro que a perfeição das coisas consiste na perfeita ob-

*nel perfetto conseguimento del loro oggetto, quale sarà l' oggetto delle Belle Arti?*

*L'utile non è il fine della poesia benchè questa possa giovare. E può anche il poeta mirare espressamente all'utile o ottenerlo (come forse avrà fatto Omero) senza che però l'utile sia il fine della poesia, come può l'agricoltore servirsi della scure a segare biade o altro senza che il segare sia il fine della scure. La poesia può essere utile indirettamente, come la scure può segare, ma l'utile non è il suo fine naturale, senza il quale essa non possa stare, come non può senza il dilettevole, imperocchè il diletto è l'ufficio naturale della poesia.*

*Più ci diletterebbe una pianta o un animale veduto nel vero che dipinto o in altro modo imitato, perchè non è possibile che nella imitazione non resti niente a desiderare. Ma il contrario manifestamente avviene: da che apparisce che il fonte del diletto nelle arti non è il bello, ma l'imitazione*

#### *Sistema di Belle Arti*

*Fine – il diletto; secondario alle volte, l'utile. Oggetto o mezzo di ottenere il fine – l'imitazione della natura, non del bello necessariamente.*

*Cagione primaria del fine prodotto da questo oggetto o sia con questo mezzo – la meraviglia: forza del mirabile e desiderio di esso innato nell'uomo: tendenza a*

tenção do seu objeto, qual será o objeto das Belas-Artes?

O útil não é o fim da poesia, ainda que esta possa usá-lo. O poeta pode aspirar expressamente ao útil ou obtê-lo (como talvez terá feito Homero) sem que, contudo, o útil seja o fim da poesia, como pode o agricultor se servir do machado para ceifar cereias ou outro sem que o ceifar seja o fim do machado. A poesia pode ser útil indiretamente, como o machado pode ceifar, mas o útil não é o seu fim natural, sem o qual a poesia não possa existir, como não pode existir sem o agradável, pois agradar é a função natural da poesia.

Mais nos agradaria uma planta ou um animal visto ao vivo do que pintado ou imitado de outro modo, porque não é possível que a imitação deixe a desejar. Mas acontece exatamente o oposto: de onde fica evidente que a fonte do prazer nas artes não é o belo, mas a imitação.

#### *Sistema de Belas-Artes*

Fim – o prazer; secundário às vezes, o útil. Objeto ou meio para obter o fim – a imitação da natureza, não necessariamente do belo.

Causa primária do fim produzido por este objeto ou seja com este meio – a surpresa: força do admirável e de seu desejo inato no homem: tendência a acreditar no extraordinário: assim,



*credere il mirabile: la meraviglia così è prodotta dalla imitazione del bello come da quella di qualunque altra cosa reale o verisimile: quindi il diletto delle tragedie ec. prodotto non dalla cosa imitata ma dall'imitazione che fa meraviglia.*

*Cagioni secondarie e relative ai diversi oggetti imitati – la bellezza, la rimembranza, l'attenzione che si pone a cose che tuttogiorno si vedono senza badarci ec.*

*Cagioni primitiva del diletto destato dalla meraviglia ec. e però consequentemente del diletto destato dalle belle arti – l'orrore della noia – l'orrore della noia naturale all'uomo, ricerche sopra le cagioni di quest'orrore ec.*

*Cagioni dei difetti nelle belle arti - sproporzione, sconvenevolezza, cose poste fuor di luogo, al che solo (contro l'opinione di chi pensa che provenga dall'avere le arti per oggetto il bello) si riducono i difetti della bassezza della bruttezza deformità crudeltà sporchezza tristizia tutte cose che rappresentate o impiegate nei loro luoghi non sono difetti giacchè piacciono e per mezzo dell'imitazione producono la meraviglia, ma sono difetti fuor di luogo p.e. in un'anacreontica l'immagine di un ciclope, (per lo più) in un'epopea per lo più la figura di un deforme ec. Altri difetti e vizi; affettazione ec. quasi tutti si riducono alla sconvenevolezza e inverisimiglianza*

a surpresa é produzida pela imitação do belo como da de qualquer outra coisa real ou verossímil: logo, o prazer das tragédias, etc. produzido não pela coisa imitada, mas pela imitação que surpreende.

Causas secundárias e relativas aos diversos objetos imitados – a beleza, a lembrança, a atenção que se colocam nas coisa que se vêem todos os dias sem que se perceba etc.

Causas primitivas do prazer despertado pela surpresa etc. e, consequentemente, do prazer despertado pelas Belas-Artes – o horror ao tédio – o horror ao tédio natural do homem, pesquisa sobre as causas desse horror etc.

Causas dos defeitos nas Belas Artes – desproporção, inconveniência, coisas colocadas fora de lugar, ao que somente (contra a opinião dos que pensam terem as artes por objeto o belo) se reduzem os defeitos da inferioridade, da feiúra, deformidade, crueldade, sujeira, tristeza, todas coisas que representadas ou empregadas nos seus lugares não são defeitos já que agradam e por meio da imitação produzem a surpresa, mas são defeitos fora de lugar, p. e., em uma anacreônica, a imagem de um ciclope (pelo menos) em uma epopéia pelo menos a figura de um deforme etc. Outros defeitos e vícios; afetação etc. quase todos se à inconveniência e inverossimilhança que provêm da incompatibilidade de natureza entre eles os atributos da coisa inverossímil, onde a

*che proviene dallo sconvenirsi tra loro in natura quegli attributi della cosa inverisimile, onde la mente che comprende la [7] sconvenienza degli attributi concepisce l'inverisimiglianza.*

*Diversi rami della imitazione che formano i diversi oggetti delle belle arti e i diversi generi p.e. di poesia, i quali tanto più son degni e nobili quanto più degni ec. sono gli oggetti, onde un genere che abbia per oggetto il deforme, sarà un genere poco stimabile e da non mettersi p.e. coll'epopea, benchè anch'esso sia un genere di poesia destando la meraviglia e quindi il diletto col mezzo d'imitazione.*

*Del Bello: Epopea, Lírica ec.*

*Del Sublime: Lírica, Epopea ec.*

*Del terribile: Tragica ec*

*Del ridicolo e vizioso ec.: Commedia Satira poesia bernesca ec.*

*Vari rami del bello. Bello delicato – grazioso – ameno- elegante. V. Martignoni ec. annali di scienze e lettere n. 8. P. 252-54. Ci può essere il bello delicato e il non delicato. Ercole Apollo. Bello Sublime. Giove.*

*Due grandi dubbi mi stanno in mente circa le belle arti. Uno se il popolo sia giudice ai tempi nostri dei lavori di belle arti. L'altro se il prototipo del bello sia veramente in natura, e non dipenda dalle opinioni e dall'abito che è una seconda natura. Della prima quistione se mi verrà in mente qualche pensiero lo scriverò poi: della seconda,*

mente que compreende a [7] inconveniência dos atributos concebe a inverosimilhança.

Diversos ramos da imitação que formam os diversos objetos das Belas-Artes e os diversos gêneros, p.e., de poesia, que tanto são mais dignos e nobres quanto mais dignos etc são os objetos, onde um gênero que tenha por objeto o deforme, será um gênero pouco estimável e que não pode ser colocado, p.e., com a epopéia, mesmo que esse seja um gênero de poesia, despertando a surpresa e então o prazer através da imitação.

Do Belo: Epopéia, Lírica etc.

Do Sublime: Lírica, Epopéia etc.

Do terrível: Tragédia etc.

Do ridículo e viciado etc.: Comédia, sátira, poesia bernesca etc.

Vários ramos do belo. Belo delicado – gracioso- ameno- elegante. Ver Martignoni etc. anais de ciências e letras, n. 8, p. 252-54. Pode existir o belo delicado e o não delicado. Hércules. Apolo. Belo Sublime. Júpiter.

Vários ramos do belo. Belo delicado – gracioso- Tenho em mente duas grandes dúvidas sobre as Belas-Artes. Uma se, no tempo de hoje, o povo é juiz das obras de Belas-Artes. A outra se o protótipo do belo é verdadeiramente natural e não depende das opiniões e do hábito que é uma segunda natureza. Sobre a primeira questão, se me vem em mente algum

*osservo che a noi par conveniente a un soggetto (e la bellezza sta tutta si può dire nella convenienza) quello che siamo assueffatti a vederci, e viceversa sconveniente ec. e però ci par bello quello che ha queste tali cose e brutto o difettoso quello che non le ha: benchè in natura non debba averle o viceversa. P.e. ci par deforme una certa razza di cani quando ha l'orecchie non tagliate ec. potenza della moda specialmente intorno alla bellezza delle donne ec. Mi pare che in natura non ci siano quasi altro che i lineamenti del bello, come sono l'armonia la proporzione e cose tali che secondo il solo lume naturale debbono trovarsi in ogni cosa bella: e che l'ombreggiare gli oggetti belli dipenda tutto dalle nostre opinioni. Per questo si possono addurre infiniti esempi. E li distinguo in due classi: l'una di quelli che provano la diversità di opinioni intorno agli oggetti in natura; l'altra ec. intorno agli oggetti nell'imitazione ossia nelle belle arti.*

pensamento, escreverei depois; da segunda, observo que nos parece conveniente um tema (e a beleza está toda, pode-se dizer, na conveniência) que estamos habituados a ver, e vice-versa inconveniente, etc, e nos parece belo aquilo que tem estas coisas e feio ou defeituoso aquilo que não tem: ainda que naturalmente não as tenha ou vice-versa. Por exemplo, nos parece defeituosa uma certa raça de cães com as orelhas não cortadas, etc influência da moda, especialmente em torno da beleza das mulheres etc. Me parece que na natureza quase nada existe além dos lineamentos do belo, como a harmonia, a proporção e coisas tais que, segundo a mera luz natural, se encontram em toda coisa bela: e que sombrejar objetos belos depende inteiramente da nossa opinião. Para isso, podem-se apresentar infinitos exemplos. E os diferencio em duas classes: a dos que experimentam a diversidade de opiniões acerca dos objetos naturais; a outra acerca dos objetos imitados, ou seja, as Belas-Artes.

## FRAGMENTOS SOBRE GÊNERO LITERÁRIO

*Alla p. 745. Difficilmente si vedrà che una qualunque nazione una qualunque letteratura abbia avuto in due diversi tempi (eccetto se il tempo e la nazione è del tutto rinnovata, come l'italiana rispetto alla latina) due scrittori eccellenti e sommi in [802] uno stesso genere. Da che quel genere ne ha avuto uno perfetto, e riguardato come perpetuo modello, sebbene quel genere possa avere diverse specie, gl'ingegni grandi e superiori, o sdegnando di non poter essere se non uguali a quello, e di dovere avere un compagno, o per la naturale modestia e diffidenza di chi conosce bene e sente la difficoltà delle imprese, temendo di restare inferiori in un assunto, di cui già è manifesta, sperimentata, conseguita, la perfezione e posta negli occhi di tutti e nei propri loro; si sono sempre rivolti ad altro, e solamente i piccoli ingegni de'quali è propria la confidenza e temerità sono entrati nell'arringo, spronati dalle lodi di quell'eccellente, e dalla gola di quella celebrità, quasi fosse facile a conseguire, e misurando l'impresa non da se stessa e dalla sua difficoltà, ma dal loro desiderio di riuscirci, e dal premio che era proposto al*

À página 745. Dificilmente se verá uma nação, uma literatura ter em duas épocas diferentes (exceto se a época e a nação forem totalmente renovadas, como a italiana em relação à latina), dois melhores e grandes escritores em [802] um mesmo gênero. Desde que o gênero tenha um escritor perfeito considerado como modelo eterno, e que tenha espécies diversas, os espíritos grandes e superiores, desprezando não poder ser igual àquele e de dever ter um companheiro pela natural modéstia e difidência de quem sabe e sente a dificuldade das ações, temendo ser inferior em um tema, do qual já foi manifestada, experimentada e atingida a perfeição e colocado nos olhos de todos e nos seus próprios, sempre se voltaram para outra coisa, e somente os espíritos pequenos, nos quais são próprias a familiaridade e a temeridade, entraram no jogo, instigados pelos louvores dos melhores, e pela ânsia de celebridade, como se fosse fácil conseguir, e ponderando a ação não por si mesma e por sua dificuldade, mas pelo desejo de vencer, e pelo prêmio que era atribuído ao êxito. Uma outra razão fortíssima é que quando o gênero já teve um grande escritor, esse não é mais novo; não podendo mais ser original. Sem isso é

*buon successo. Un'altra ragione, e fortissima è, che quando il genere ha già avuto uno sommo, il genere non è più nuovo; non vi si può essere originale, senza che, è impossibile essere sommo. O se vi potrebbe pur essere originale, v'è quella eterna difficoltà, che anche gl'ingegni sommi, vedendo una strada già fatta, in un modo o in un altro s'imbattono in quella; o confondono il genere con quella tale strada, quasi fosse l'unica a convenirgli, benchè mille ve ne siano da poter fare, e forse migliori assai. La stessa Grecia in tanta copia di scrittori e poeti d'ogni genere, [803] e di buoni secoli letterati dopo Omero, e, quel ch'è forse più, in tanta distanza da lui, non ebbe mai più nessun epico, se non dappoco, come Apollonio Rodio. E lo stesso Omero (se è vero che l'Odissea è posteriore all'Illiade, come dice Longino) non aggiunse niente alla sua fama pubblicando l'Odissea. Sebbene, chiunque si fosse quest'Omero, io congetturo e credo ch' l'Illiade e l'Odissea non sieno di uno stesso autore, ma questa imitata dallo stile, dalla lingua, dal fare, e dall'argomento di quella, con quel languore, e sovente noia che ognuno può vedere. La qual congettura io rimetto a quei critici che sono profondamente versati nell'antichità omeriche, e di quei tempi antichissimi, e conoscono intimamente i due poemi: purchè oltre a questo, siano anche persone di buon gusto e giudizio. Taccio de'latini e degl'infelici loro tentativi di Epopea dopo Virgilio, così presente ed eminente in essa fra loro, come Cicerone nell'eloquenza. Sebbene il Tasso non si può*

impossível ser o melhor. Ou se poderia ser original, mas com a eterna dificuldade de que os melhores espíritos, vendo uma estrada pronta, em um modo ou outro, se encontram naquela; ou confundem o gênero com essa estrada, como se fosse a única adequada, mesmo podendo fazer mil outras e talvez muito melhores. A Grécia, com toda a abundância de escritores e poetas de todos os gêneros, [803] e de bons séculos literários depois de Homero, nunca mais teve um épico depois dele, a não ser em parte, com Apolônio de Rodes. E o próprio Homero (se é verdade que a *Odisseia* é posterior à *Iliada*, como afirmou Longino) não acrescenta nada à sua fama publicando a *Odisseia*. Quem quer tenha sido esse Homero, eu suponho e acredito que a *Iliada* e a *Odisseia* não são de um mesmo autor, mas a última uma imitação do estilo, da língua, do fazer e do argumento daquela, com a morosidade e o freqüente tédio que qualquer um pode notar. Essa hipótese eu remeto aos críticos altamente versados na antigüidade homérica, no mundo antigo e conhecem intimamente os dois poemas: à condição que, ademais, sejam também pessoas de bom gosto e juízo. Nada digo dos romanos e suas infelizes tentativas de escrever uma epopéia depois de Virgílio, tão presente e eminente entre eles, como Cícero na eloquência. Ainda que não se possa considerar Tasso perfeito em [804] seu gênero, nem tão grande quanto

*veramente nel [804] suo genere dire perfetto, neppur sommo come Omero (che sommo fu egli, ma non il suo poema, nè egli quivi), contuttociò l'Italia dopo lui non ebbe poema epico degno di memoria, sebbene molti o piccoli o mediocri ingegni, tentassero la stessa carriera. Anzi quantunque vi sia tanta differenza fra il genere del poema dell'Ariosto e quello del Tasso, pure sembrò strano ch'egli si accingesse a quel travaglio dopo l'Ariosto, e pubblicata la Gerusalemme, i suoi nemici non mancarono di paragonarla all'Orlando, di posporla, di accusare il Tasso di temerità ec. Dopo Molière la Francia non ha avuto grandi comici, nè l'Italia dopo Goldoni. Tutto questo, sebbene apparisca forse principalmente nella letteratura, tuttavia si può applicare a molti altri rami del sapere, o di altri pregi umani. Si possono però citare in contrario il Racine dopo il Corneille, e il Voltaire dopo lui, e qualche tragico inglese dopo Shakespeare, ma nessuno però di quella eccellenza e fama. La quale per cadere nel mio discorso, dev'essere assolutamente prestante, sorpassante e somma sì nel modello, come successore o successori. (17 Marzo 1821). V. p. 810. Capoverso 1.*

*Alla p. 804. Bisogna osservare che quanto agli autori drammatici la cosa va diversamente, sì perchè infinite e diversissime sono le circostanze che decidono de'successi del teatro, massime in certe nazioni, e secondo la differenza di queste; sì massimamente perchè il teatro di qualunque nazione benchè*

Homero (grande ele foi, mas o seu poema não, nem ele aqui), com isso, a Itália depois de Tasso não teve poema épico digno de memória, mesmo que muitos pequenos e medíocres espíritos tentassem a empresa. Aliás, mesmo que exista muita diferença entre o gênero do poema de Ariosto e o de Tasso, parece estranho que Tasso se preparasse para aquele trabalho depois de Ariosto. Publicada a *Gerusalemme*, não faltaram as comparações dos seus inimigos ao *Orlando*, rebaixando-a, acusando Tasso de temor etc. Depois de Molière a França não teve grandes cômicos, nem a Itália depois de Goldoni. Tudo isso, embora apareça mais na literatura, pode-se aplicar a muitos outros ramos do saber e de outros valores humanos. Pode-se, entretanto, citar como contra-argumento, Racine depois de Corneille e Voltaire depois de Racine, e qualquer inglês trágico depois de Shakespeare, mas nenhum, contudo, com aquela excelência e fama, que para entrar no meu discurso, deve ser absolutamente presente, avassaladora e o máximo no modelo, como o sucessor ou sucessores. (17 de março de 1821) Ver p. 810, parágrafo 1.

À página 804. É necessário observar que quanto aos autores dramáticos tudo é diferente, porque infinitas e diversíssimas são as circunstâncias que decidem sobre o sucesso do teatro, especialmente em certas nações, e segundo a diferença dessas; principalmente porque o teatro de qualquer nação, mesmo

*abbia già il suo sommo drammatico, vuol sempre novità, anzi non domanda tanto la perfezione quanto la novità degli scritti; questa richiede sopra ogni altra cosa, a questa fa bene spesso più plauso che ai capi d'opera dei sommi autori già conosciuti. Così che ad un drammatico resta sempre [811] il suo posto da guadagnarsi, la sua parte di lode da procurarsi, il suo eccitamento all'impresa, e il suo premio proposto al buon successo, e tutte queste cose son tali, che anche un autore di grande ingegno ne può essere soddisfatto e stimolato: oltre ai piccoli incidenti di società che eccitano a composizioni teatrali, oltre coloro che per mestiere ed interesse ricercano e stimolano scrittori di tal genere, oltre gl'interessi o i bisogni degli autori, gl'impegni, il desiderio di certe lodi di certi successi diremo così cittadineschi, o di partito, o di conversazione, e di amici ec. oltre massimamente la varietà successiva de' costumi e delle usanze non meno teatrali e appartenenti alle rappresentazioni quanto di quelle che occorrono nella vita e nelle cose da rappresentarsi. Così che allo scrittore drammatico, resta sempre un campo sufficiente. E la gran fama di Sofocle non impedì che gli succedesse un Euripide. La differenza tra questo e gli altri generi di componimento, consiste che gli effetti, l'uso, la destinazione di questo è come viva, [812] e sempre viva, e cammina, laddove degli altri è come morta ed immobile. Non sarebbe così se esistessero come anticamente quelle radunanze del popolo, dove Erodoto leggeva la sua storia*

possuindo o seu grande dramaturgo, quer sempre novidade, aliás, não requer tanto a perfeição dos escritos quanto a novidade acima de tudo, e a novidade freqüentemente é melhor e mais aplaudida que as obras-primas dos grandes autores. Assim, ao dramaturgo cabe sempre [811] conquistar seu lugar, buscar a sua parte de aplauso, o seu entusiasmo pela tarefa, e o seu prêmio ao sucesso, e todas essas coisas são tais, que também um autor de grande espírito pode se satisfazer e ser estimulado: além dos pequenos incidentes da sociedade que estimulam as composições teatrais, além daqueles que por profissão e interesse procuram e estimulam escritores desse gênero, além dos interesses e das necessidades dos autores, os esforços, o desejo de elogio, de sucesso, diremos assim, dos cidadãos, do partido, da conversa, e de amigos etc., além, especialmente, da sucessiva variedade dos costumes e dos usos não menos teatrais e pertencentes à representação da variedade que ocorre na vida e nas coisas para representar. Assim, ao escritor dramático sobra sempre um campo suficiente. E a grande fama de Sófocles não impediu que fosse sucedido por um Euripides. A diferença entre esse e os outros gêneros de composição consiste em que os efeitos, o uso, o destino disso são vivos, e sempre vivos caminham, já que dos outros é como se estivessem mortos e imóveis. Não seria assim se existissem, como antigamente, as assembléias, quando Heródoto lia a sua história, e se as poesias fossem escritas como os poemas de Homero para

*e se le sue poesie fossero scritte come i poemi d'Omero per esser cantati alla nazione, e se i tempi de'Tirtei e d'Bardi non fossero svaniti. Perchè tali componimenti non essendo più di uso, ci contentiamo di quello che in quel tal genere è già perfetto, e appena desideriamo altro nuovo modello di perfezione. Altrimenti accade di quello che è sempre di uso vivo, e se tale avesse continuato ad essere l'eloquenza latina dopo Cicerone ella avrebbe forse avuto nuovi sommi oratori. (18 Março 1821).*

*Le teorie delle quali i romantici han fatto tanto romore a'nostri giorni, avrebbero dovuto restringersi a provare che non c'è bello assoluto, nè quindi buon gusto stabile, e norma universale di esso per tutti i tempi e popoli; ch'esso varia secondo gli uni e gli altri, e che però il buon gusto e quindi la poesia, le arti, l'eloquenza ec. de'tempi nostri, non denno esser quelle stesse degli antichi, nè quelle della Germania, le stesse che le francesi; che le regole assolutamente parlando non esistono. Ma essi son andati più avanti, hanno ricusato o male interpretato [1672] il giudizio e il modello della stessa natura parziale, sola norma del bello; il fanatismo e la smania di essere originali (qualità che bisogna bene avere ma non cercare) gli ha precipitati in mille stravaganze; hanno errato anche bene spesso in filosofia, ne' principj, e nella speculativa non solo delle arti ec. ma anche della natura generale delle cose, dalle quale dipendono tutte le teorie di qualsivoglia genere. – Il primo poema*

serem cantados à nação, e se o tempo dos Tirteus e Bardos não tivesse desaparecido. Porque se essas composições não são mais usadas, nos contentamos com o que já é perfeito em outro gênero, e desejamos apenas um novo modelo de perfeição. O contrário acontece sempre com o que é de uso vivo, e se isso tivesse continuado a ser a eloquência latina depois de Cícero, talvez tivéssemos novos e importantes oradores (18 de março de 1821).

As teorias das quais os românticos fizeram tanto barulho nos nossos dias deveriam ter se limitado a provar que não existe belo absoluto, logo, nem bom gosto estável e norma universal para todos os tempos e povos; que isso varia de acordo com uns e outros, e que o bom gosto, a poesia, a arte, a eloquência etc, de nosso tempo, não devem ser as mesmas dos antigos, nem as da Alemanha as mesmas que as francesas, pois as regras, em termos absolutos, não existem. Mas os românticos seguiram em frente, recusaram ou interpretaram mal [1672] o julgamento e o modelo da própria natureza parcial, a única norma do belo; o fanatismo e a mania de ser originais (qualidade que é melhor ter do que procurar) os colocaram em mil extravagâncias; percorreram freqüentemente a filosofia, os princípios e a especulação não somente das artes etc, mas também da natureza geral das coisas, das quais dependem todas as teorias de qualquer gênero. – O primeiro poema regular que veio à tona na Europa depois do Renascimento, diz



*regolare venuto in luce in Europa dopo il risorgimento, dice il Sismondi, è la Lusjade (publicata un anno avanti la Gerusalemme). Questo è detto abusivamente: per regolare, non si può intendere se non simile a'poemi d'Omero e di Virgilio. Regolare non è assolutamente nessun poema. Tanto è regolare il Furioso, quanto il Goffredo. L'uno potrà dirsi esclusivamente epico, l'altro romanzesco. Ma in quanto poemi tutti i due sono ugualmente regolari; e lo sono e lo sarebbero parimente altri poemi di forme affatto diverse, purchè si contenessero ne'confini della natura. I generi ponno essere infiniti, e ciascun genere, [1673] da che è genere, è regolare, fosse anche composto di un solo individuo. Un individuo non può essere irregolare se non rispetto al suo genere o specie. Quando egli forma genere, non si dà irregolarità per lui. Anche dentro uno stesso genere (come l'epico) si danno mille specie, ed anche mille differenze di forme individuali. Qual divario dall'Illiade all'Odissea, dall'una e l'altra all'Eneide. Pur tutti questi si chiamano poemi epici, e potrebbero anche non chiamarsi. Anzi si potrebbe dire che se l'Illiade è poema epico, l'Eneide non lo è, o vice-versa. Tutto è quistione di nomi, e le regole non dipendono se non dal modo in cui la cosa è: non esistono prima della cosa, ma nascono con lei, o da lei. (11 Sett.1821).*

*Sogliono le opere umane servire di modello successivamente l'une all'altre, e così appoco [appoco] perfezionandosi il genere, e*

Sismondi, foi *Os Lusíadas* (publicado um ano antes da *Gerusalemme*). Isso é dito abusivamente: por regular não se pode entender que os semelhantes aos poemas de Homero e de Virgílio. Nenhum poema é absolutamente regular. É regular tanto o *Furioso* quanto Goffredo. Um poderá se chamado exclusivamente épico, o outro romanesco. Mas como poemas, todos os dois são igualmente regulares; igualmente são ou seriam outros poemas de formas diversas, se se incluíssem nos limites da natureza. Os gêneros podem ser infinitos, e todo gênero, [1673] desde que gênero, é regular, mesmo quando composto por somente um indivíduo. Um indivíduo *não pode* ser irregular senão em comparação ao seu gênero e espécie. Quando ele forma um gênero, não há irregularidade para ele. Mesmo dentro de um mesmo gênero (como o épico) se formam mil espécies, e também mil diferenças de formas individuais. Como a diferença da *Iliada* com a *Odisséia*, e destas com a *Eneida*. Mas todos se chamam poemas épicos, e poderiam não se chamar. Ao contrário, se poderia dizer que se a *Iliada* é um poema épico, a *Eneida* não o é, ou vice-versa. Tudo é questão de nome, e as regras não dependem senão do modo como a coisa é: não existem antes da coisa. Mas nascem com ela ou dela. (11 de setembro de 1821).

As obras humanas costumam servir de modelo umas às outras sucessivamente, e aos poucos o gênero se aperfeiçoa, e toda

*ciascuna opera, o le più [3290] d'esse riuscendo migliori de'loro modelli fino all'intero perfezionamento, il primo modello apparire ed essere nel suo genere la più imperfetta opera di tutte l'altre, per infino alla decadenza e corruzione d'esso genere, che suole altresì ordinariamente succedere all'ultima sua perfezione. Non così nell'epopea; ma per lo contrario il primo poema epico, cioè l'Illiade che fu modello di tutti gli altri, si trova essere il più perfetto di tutti. Più perfetto dico nel modo che ho dimostrato parlando della vera idea del poema epico p 3095-3196. Secondo le quali osservazioni da me fatte si può anzi dire che siccome l'ultima perfezione dell'epopea (almen quanto all'insieme e all'idea della medesima) si trova nel primo poema epico che si conosca, così la decadenza e corruzione di questo genere incominciò non più tardi che subito dopo il primo poema epico a noi noto. Similmente negli altri generi di poesia, per lo più, i migliori e più perfetti modelli e opere sono le più antiche, o assolutamente parlando, o relativamente alle nazioni e letterature particolari, [3291] come tra noi la Commedia di Dante è nel suo genere, siccome la prima, così anche la migliore opera. (28 Agosto 1823).*

*Ne'tragici greci (così negli altri poeti o scrittori antichi) non s'incontrano quelle minutezze, quella particolare e distinta descrizione e sviluppo delle passioni e de'caratteri che è propria dei drammi (e così*

obra, ou a maioria [3290], consegue ser melhor que o seu modelo até a completa perfeição, o primeiro modelo aparece e é no seu gênero a mais imperfeita obra de todas as outras, até a decadência e corrupção desse gênero, que costuma simplesmente suceder a sua última perfeição. Mas na epopéia, não; ao contrário, o primeiro poema épico, isto é, a *Iliada*, que foi modelo de todos os outros, é o mais perfeito. Digo mais perfeito no modo que demonstrei falando sobre a verdadeira idéia do poema épico às pp. 3095-3196. De acordo com as minhas observações, pode-se dizer que como a última perfeição da epopéia (ao menos quanto ao conjunto e à idéia da mesma) se encontra no primeiro poema épico que se conhece, assim a decadência e a corrupção desse gênero começou logo depois de o primeiro poema épico conhecido. Nos outros gêneros de poesia igualmente, e os melhores e mais perfeitos modelos e obras são os mais antigos em termos absolutos ou relativos e em relação às nações e literaturas particulares, [3291] como entre nós a *Comédia* de Dante é no seu gênero a primeira como também a melhor obra. (28 de agosto de 1823).

Nos gregos trágicos (como nos outros poetas ou escritores antigos) não se encontravam as minúcias, a particular e distinta descrição e desenvolvimento das paixões e das características que é própria dos dramas (e

*degli altri poemi e componimenti) moderni, non solo perchè gli antichi erano molto inferiore a' moderni nella cognizione del cuore umano, il che a tutti è noto, ma perchè gli antichi nè valevano gran fatto nel dettaglio, nè lo curavano, anzi lo disprezzavano e fuggivano, e tanto era impropria degli antichi l'esattezza e la minutezza quando ella è propria e caratteristica de' moderni. Ciò nel modo e per le ragioni da me spiegate altrove. Oltre di ciò i moderni ne' drammi vogliono interessare col mettere i lettori o uditori in relazione coi personaggi di quelli, col far che i lettori [3483] ravvisino e contemplino se stessi, il proprio cuore, i propri affetti, i proprii pensieri, le proprie sventure, i proprii casi, le proprie circostanze, i proprii sentimenti, ne' personaggi del dramma, e nel loro cuore, affetti, casi, ec. quasi in un fedelissimo specchio. Si può esser certi che l'intenzione de' greci tragici, massime de' più antichi, fu tutt'altra, e in certo senso ordinaria. Questo effetto era troppo debole, molle, intimo, recondito, sottile, perchè i poeti si proponevano nel dramma un effetto molto più forte e gagliardo ed éclatant, delle sensazioni molto più fiere, più energiche, più prononcées; delle impressioni molto più grandi; ed al tempo stesso meno interiori e spirituali, più materiali ed estrinseche. I tragici greci cercarono lo straordinario e il meraviglioso delle sventure e delle passioni, appresso a poco come fa oggi Lord Byron (con molta maggior cognizione però dell'une [3484] e dell'altre); tutto l'opposto di quel che si*

também de outros poemas e composições) modernos, não somente porque os antigos, como é sabido, eram muito inferiores aos modernos no conhecimento do coração humano, mas porque os antigos não davam importância ao fato, nem se preocupavam, ao contrário, desprezavam e fugiam, e era tão imprópria a exatidão dos antigos e a minúcia como é própria e característica dos modernos. Isso no modo e pelas razões por mim explicadas em outro momento.

Ademais, no drama os modernos querem interessar o leitor ou o ouvinte colocando-os em relação com os personagens, querem fazer com que os leitores [3483] reconheçam e contemplem o próprio coração, os afetos, os pensamentos, as desgraças, os casos, as circunstâncias, os sentimentos nos personagens do drama e no coração deles, afetos, casos, etc quase como um fiel espelho. Pode-se estar certo de que a intenção dos gregos trágicos, especialmente a dos mais antigos, foi outra e, em certo sentido, comum. Esse efeito era muito débil, frouxo, íntimo, recôndito, sutil, porque os poetas se propunham um efeito muito mais forte e vigoroso e *éclatant*, sensações muito mais violentas, mais enérgicas, mais *prononcées*; impressões mais fortes; e ao mesmo tempo menos interiores e espirituais, mais materiais e extrínsecas. Os gregos trágicos procuraram o extraordinário e o surpreendente nas desgraças e nas paixões, mais ou menos como hoje faz Lord Byron (com maior conhecimento de [3484] ambas); o oposto do que se queria

*richiedeva per metterle in relazione, in conformità, e d'intelligenza., con quelle degli uditori. Sventure e casi orribili e singolari, delitti atroci, caratteri unici, passioni contro natura, furono i soggetti favoriti de' tragici greci. Tale per certo sì fu l'intenzion loro, sebbene la scelta l'invenzione l'immaginazione non sempre corrispondesse pienamente all'intento, e talor più talor meno, in chi più in chi meno. Ma generalmente parlando, e massime, torno a dire, i più antichi tragici greci, cercarono o amarono di preferenza il sovraumano de' vizi e delle virtù, delle colpe e delle belle e valorose azioni, de' casi, delle fortune: al contrario appunto de' moderni tragici che cercano in tutto questo il più umano che possono. Quindi coloro si rivolsero per lo più al favoloso, quindi il corrispondente apparato della scena e degli attori; quindi non solo il soggetto ma il modo di trattarlo, di condurre il dramma, d'intrecciarlo, di recare lo scioglimento dovettero corrispondere al fine del poeta e dell'uditorio, che era in questo di ricevere in quello di produrre una sensazione delle più vive, [3485] delle più poetiche ec.; quindi anche gli episodii dovettero corrispondere alla natura di tale scopo e di tal dramma; quindi le furie introdotte nel teatro (nelle Eumenidi di Eschilo), che fecero abortir le donne e agghiacciare i fanciulli (v. Fabric. Barthélemy ec.); quindi i soggetti per lo più lontani o di tempo, o di luogo, di costumi ec. dagli spettatori, benchè tanti soggetti poetici offrisse ai tragici greci la storia, non pur nazionale*

para colocá-las em relação, em conformidade e inteligência com a dos ouvintes. Desgraças e casos horríveis e singulares, delitos atrozes, características únicas, paixões contra a natureza foram os temas favoritos dos gregos trágicos. Essa foi certamente a intenção deles, se bem que a escolha, a invenção, a imaginação nem sempre correspondesse plenamente à intenção, às mais, às vezes menos, em uns mais que em outros. Mas falando em geral, volto a dizer que os gregos trágicos mais antigos procuraram ou amaram preferencialmente o sobre-humano dos vícios e das virtudes, das culpas e das ações belas e valorosas, dos casos, do destino; ao contrário dos trágicos modernos que procuram em tudo o mais humano possível. Logo, eles se aproximaram do grandioso, do correspondente aparato da cena e dos atores; não somente o tema mas o modo de tratá-lo, de conduzir o drama, de interessar, para levar ao desfecho tiveram que corresponder aos objetivos do poeta e do público, o de receber naquele produzir uma das mais vivas sensações, [3485] das mais poéticas, etc; assim, também todos os episódios deveriam corresponder à natureza de tal escopo e de tal drama; as fúrias introduzidas no teatro (nas *Eumênides* de Ésquilo), que fizeram as mulheres abortarem e espantarem as crianças (v. Fabric. Barthélemy etc); os temas por mais distantes de tempo, de lugar, de costumes etc dos espectadores, ainda que tantos temas poéticos oferecessem aos gregos trágicos a história, não apenas nacional, mas da pátria, e não apenas da pátria, mas contemporânea etc;

*ma patria, e non pur patria, ma contemporanea ec. ec.; quindi le inverisimiglianze d'ogni genere, i salti, le improvvisati, (fatte per verità con meno arte, varietà ec. che non farebbero i modi e che si fa ne' modi drammi e romanzi d'intreccio), l'intervento sì frequente degli Dei o semidei ec. ec. I moderni drammatici come gli altri poeti, come i romanzieri ec. si propongono di agir sul cuore, ma gli antichi tragici, non men che gli altri antichi, sulla immaginazione. Questa osservazione, che non si può negare, basta a far giudizio quanto debbano essenzialmente differire i caratteri dell'antico e del moderno dramma, con che diversi canoni si debba giudicar dell'uno e dell'altro, quanto sia assurdo il tirar le moderne poesie drammatiche a parallelo d'arte ec. colle antiche, quasi appartenessero a uno stesso genere, ch'è falsissimo. Gli antichi tragici non vollero altro che por sotto gli occhi e l'immaginazione degli spettatori quasi un vulcano ardente o altro [3486] tale terribile fenomeno o singolarità della natura, che niente ha che fare con quelli che lo riguardano. Essi rappresentavano così quelle sciagure, quelle colpe, quelle passioni, quelle prodezze, come meteore spaventevoli che gli spettatori potessero contemplare senza pericolo di nocimento, provando il piacer della meraviglia, e dello spaventoso impotente a nuocere, senza però trovare nè dover trovare alcuna conformità o somiglianza fra esse sciagure ec. e lor proprie, o quelle de' loro conoscenti, anzi neppur de' loro simili e degl'individui della loro specie.*

as inverossimilhanças de todo tipo, os saltos, os improvisos, (feitos verdadeiramente com menos arte, variedade etc. do que fariam os modos e que se faz no drama e no romance de enredo); a intervenção freqüente dos deuses e semideuses etc, etc. Os dramáticos modernos como os outros poetas, os romancistas etc se propõem agir no coração, mas os trágicos antigos, não menos que os outros antigos, na imaginação. Essa observação, inegável, basta para julgar quão diferente é o caráter do drama antigo e do moderno, com que cânones diferentes se deve julgar um e outro, quanto é absurdo comparar a arte da poesia dramática moderna com a antiga, como se pertecessem a um mesmo gênero, o que é falso. Os trágicos antigos não quiseram outra coisa senão colocar sob os olhos e a imaginação dos espectadores um vulção ardente ou outro [3486] fenômeno terrível ou singular da natureza, que não tem nada a ver com aqueles a que se relaciona. Os antigos representavam as desgraças, as culpas, as paixões, as proezas como meteoros assustadores para que os espectadores pudessem contemplar sem perigo de ferimento, sentindo o prazer da surpresa e do espantado impotente ferido, sem contudo encontrar nem ter encontrado qualquer conformidade ou semelhança entre essas desgraças etc e as suas próprias, ou a de seus conhecidos, nem mesmo de seus semelhantes e dos indivíduos da sua espécie. Dessas observações, deve-se meditar por

*Da queste osservazioni si dee raccogliere per qual ragione non si trovi, e come sia vano il cercare e più il pretendere di trovare nelle antiche tragedie que'dettagli quelle gradazioni quella esattezza nella pittura e nello sviluppo e condotta delle passioni e d'caratteri, che si trovano nelle moderne; anzi neppur cosa alcuna di simile o di analogo.*

*Queste osservazioni possono in parte applicarsi anche alle antiche commedie, massime a quella [3487] che in Atene si usò da principio e che poi fu chiamata propriamente antica,..... neppur questa mirava a mettere i personaggi in relazione cogli spettatori, se non con alcuni in particolare, che in essa erano espressamente rappresentati in caricatura. Ancor essa mirava ad agir sull'immaginazione, intento affatto alieno dalla moderna commedia, ed anche da quella che fu chiamata in Grecia la commedia nuova....., o seconda, ch'è del genere di Terenzio, traduttore di Menandro, che ne fu il principe. Quindi nell'antica commedia le invenzioni strane, non naturali, poetiche, fantastiche; i personaggi allegorici, come la Ricchezza ec.; le rane, le nubi, gli uccelli; le inverisimiglianze, le stravaganze, gli Dei, i miracoli ec. Le antiche commedie non erano propriamente azioni (.....), ma satire immaginose, fantasie satiriche, dramatizzate, ossia poste in dialogo; come quelle di Luciano, conforme in tutto alle antiche commedie, se non quanto all'estensione, alla personalità, ed altre tali*

qual motivo não se encontra, e como seja vão procurar e ainda pretender encontrar nas antigas tragédias aqueles detalhes, gradações, exatidão na pintura, no desenvolvimento e conduta das paixões e das características que se encontram nas modernas; ao contrário, nada semelhante ou análogo.

Essas observações podem, em parte, aplicar-se também à antiga comédia, especialmente a [3487] que existiu em Atenas no início e que depois foi chamada propriamente antiga,.....nem essa almejou colocar os personagens em relação com os espectadores, mas com alguns em particular, que eram representados como caricatura. Essa comédia ainda queria agir na imaginação, intenção de fato contrária à da comédia moderna, e também à daquela que foi chamada na Grécia a nova comédia....., ou segunda, que é a do gênero de Terêncio, tradutor de Menandro, que nisso foi o príncipe. Logo, na comédia *antiga* as invenções estranhas, não naturais, poéticas, fantásticas; os personagens alegóricos, como a Riqueza etc.; as rãs, as nuvens, os pássaros; as inverossimilhanças, as extravagâncias, os deuses, os milagres etc. As comédias *antigas* não eram propriamente ações (.....), mas sátiras imaginárias, fantasias satíricas, dramatizadas, ou seja, postas em diálogo; como as de Luciano, conforme em tudo às comédias *antigas*, senão quanto à extensão, à personalidade, e outras não qualidades, mas

*non qualità ma circostanze estrinseche, accidentali, arbitrarie ec. che non toccano alla natura del genere ec. (20. Sett. [3488] 1823. Vigilia di Maria SS. Addolorata.)*

*0La poesia, quanto a'generi, non ha in sostanza che tre vere e grandi divisioni: lirico, epico e drammatico. Il lirico, primogenito di tutti; proprio di ogni azione anche selvaggia; più nobile e più poetico d'ogni altro; vera e pura poesia in tutta la sua estensione; proprio d'ogni uomo anche incolto, che cerca di ricrearsi o di consolarsi col canto, e colle parole misurate in qualunque modo, e coll'armonia; espressione libera e schietta di qualunque affetto vivo e ben sentito dell'uomo. L'epico nacque dopo questo e da questo; non è in certo modo che un'amplificazione del lirico, o vogliam dire il genere lirico che tra gli altri suoi mezzi e subbietti ha assunta [4235] principalmente e scelta la narrazione, poeticamente modificata. Il poema epico si cantava anch'esso sulla lira o con musica, per le vie, al popolo, come i primi lirici. Esso non è che un inno in onor degli eroi o delle nazioni o eserciti; solamente un inno prolungato. Però anch'esso è proprio d'ogni nazione anche incolta e selvaggia, massime se guerriera. E veggonsi i canti di selvaggi in gran parte, e quelli ancora de' bardi, participar tanto dell'epico e del lirico, che non si saprebbe a qual de' due generi attribuirli. Ma essi son veramente dell'uno e dell'altroinsieme; sono inni lunghi e circostanziati, di materia guerriera per lo più;*

circunstâncias extrínsecas, acidentais, arbitrárias etc, que não tocam a natureza do gênero etc. (20 de setembro [3488] de 1823. Vigília de Maria Ss. Adolorada).

A poesia, quanto aos gêneros, substancialmente não possui mais que três verdadeiras e grandes divisões: lírico, épico e dramático. O lírico, primogênito de todos; próprio de qualquer ação, mesmo selvagem; mais nobre e mais *poético* de qualquer outro; verdadeira e pura poesia em toda a sua extensão; próprio de qualquer homem, mesmo inculto, que procura divertir-se ou se consolar com o canto, e com palavras medidas de qualquer maneira e com a harmonia; expressão livre e simples de qualquer afeto vivo e bem sentido pelo homem. O épico nasce depois e desse; é, de certo modo, uma ampliação do lírico, quer dizer, o gênero lírico que entre os seus meios e temas assumiu [4235] principalmente e escolheu a narração, poeticamente modificada. O poema épico se cantava com a lira e com música, pelas ruas, ao povo, como os primeiros líricos. O épico é um hino em louvor aos heróis das nações o do exército; só que um hino prolongado. Contudo, também esse é próprio de qualquer nação inculta e selvagem, especialmente se guerreira. E vendo os cantos dos selvagens em grande parte, e os dos poetas, participar tanto do épico quanto do lírico, não se saberia a qual dos dois gêneros atribuí-los. Mas esses pertencem realmente tanto a um como ao outro; são hinos longos e circunstanciados, sobretudo de

*sono poemi epici indicanti il primordio, la prima natività dell'epica dalla lirica, individui del genere epico nascente, e separantesi, ma non separato ancora dal lirico. Il drammatico è ultimo dei tre generi, di tempo e di nobiltà. Esso non è un'ispirazione, ma un'invenzione; figlio della civiltà, non della natura; poesia per convenzione e per volontà degli autori suoi, più che per la essenza sua. La natura insegna, è vero, a contraffar la voce, le parole, i gesti, gli atti di qualche persona; e fa che tale imitazione, ben fatta, rechi piacere: ma essa non insegna a farla in dialogo, molto meno con regola e con misura, anzi n'esclude la misura affatto, n'esclude affatto l'armonia; giacchè il pregio e il diletto di tali imitazioni consiste tutto nella precisa rappresentazion della cosa imitata, di modo ch'ella sia posta sotto i sensi, e paia vederla o udirla. Il che anzi è amico della irregolarità e disarmonia, perchè appunto è amico della verità, che non è armonica. Oltre che la natura propone per lo più a tali imitazioni i soggetti più disusati, fuor di regola, le bizzarrie, i ridicoli, le stravaganze, i difetti. E tali imitazioni naturali poi, non sono mai d'un avvenimento, ma d'un'azione semplicissima, voglio dir d'un atto, senza parti, senza cagioni, mezzo, conseguenze; considerato in se solo, e per suo solo rispetto. Dalle quali cose è manifesto che la imitazione suggerita dalla natura, è per essenza, del tutto differente dalla drammatica. Il dramma non è proprio delle nazioni incolte. Esso è uno spettacolo, un figlio della civiltà e dell'ozio, un trovato [4236] di persone oziose,*

matéria guerreira; são poemas épicos indicando o primórdio, o primeiro nascimento da épica da lírica, indivíduos do gênero épico nascente, e separados, mas não separado ainda do lírico. O dramático é o último dos três gêneros, de época e de nobreza. Ele não é uma inspiração, mas uma invenção; filho da civilização, não da natureza; poesia por convenção e por vontade de seus autores, mais que pela sua essência. A natureza ensina, é verdade, a imitar a voz, as palavras, os gestos, os atos de qualquer pessoa; e faz com que tal imitação, bem feita, proporcione prazer: mas essa não ensina a fazer em diálogo, muito menos com regras e medidas, ao contrário, exclui a medida, exclui a harmonia, já que o valor e a satisfação de tais imitações consiste justamente na precisa representação da coisa imitada, de modo que ela seja colocada sob os sentidos, e pareça vê-la e ouvi-la. É, antes, amigo da irregularidade e da desarmonia, porque de fato é amigo da verdade, que não é harmônica. Além disso, a natureza propõe freqüentemente a tais imitações os temas menos usuais, fora de regra, as ostentações, o ridículo, as extravagâncias, os defeitos. E tais imitações naturais nunca são mais que um acontecimento, mas imitação de uma ação simples, quer dizer, de um ato, sem partes, sem causas, meio, conseqüências; considerado por si só e somente por seu respeito. Do que fica claro que a imitação sugerida pela natureza é, em essência, totalmente diferente da dramática. O drama não é próprio das nações incultas. Ele é um espetáculo, um filho da civilização e do



*che vogliono passare il tempo, in somma un trattenimento dell'ozio, inventato, come tanti e tanti altri, nel seno della civiltà, dall'ingegno dell'uomo, non ispirato dalla natura, ma diretto a procacciar sollazzo a se e agli altri, e onor sociale o utilità a se medesimo. Trattenimento liberale bensì e degno; ma non prodotto della natura vergine e pura, come è la lirica, che è sua legittima figlia, e l'epica che è la sua vera nepote. – Gli altri chiamano generi di poesia, si possano tutti ridurre a questo tre capi, o non sono generi distinti per poesia, ma per metro o cosa tale estrinseca. L'elegiaco è nome di metro, ogni suo soggetto usitato appartiene di sua natura alla lirica; come i subbietti lugubri, che furono spessissimo trattati dai greci lirici, massime antichi, in versi lirici, nei componimenti al tutto lirici, detti.....quali furo quelli di Simonide, assai celebrato in tal maniera di componimenti, e quelli di Pindaro: forse anche ....., come quelle che di Saffo ricorda Suida. Il satirico è in parte lirico, se passionato, come l'archilocheo; in parte comico. Il didascalico, per quel che ha di vera poesia, è lirico o epico; dove è semplicemente preceptivo, non ha di poesia che il linguaggio, il modo e i gesti per dir così. Ec. (Recanati. 15. Dic. 1826)*

*Del resto, vedesi insomma che l'epica, da cui apparentemente derivò la drammatica<sup>1</sup> (anzi piuttosto da' canti, non ancora epici, ma lirici,*

<sup>1</sup> V. la pag. 4408. Capoverso 2

ócio, um achado [4236] de pessoas ociosas, que querem passar o tempo, em suma, um entretenimento do ócio, inventado, como tantos outros, no seio da civilização, do engenho do homem, não inspirado pela natureza, mas dirigido para propiciar diversão a si e aos outros, e honra social ou utilidade a si mesmo. Entretenimento liberal digno; mas não produto da natureza virgem e pura, como é a lírica, que é sua filha legítima, e a épica que é sua verdadeira sobrinha, - Os outros se chamam poesia se todos podem reduzir a esses três itens, ou não são gêneros distintos pela poesia, mas pelo metro ou coisa extrínseca. O elegiaco é nome de metro, todo tema usado pertence por natureza à lírica, como os temas lúgubres, que foram freqüentemente tratados pelos líricos gregos, especialmente os antigos, em versos líricos, nos textos líricos, ditos..... como os de Simônides, tão celebrado como textos, e os de Píndaro: talvez também....., como os de Safo, lembra Suida. O satírico é em parte lírico, se apaixonado, como o arquiloquiano; em parte, é cômico. O didascálico, pelo que há de poesia verdadeira, é lírico ou épico; onde é simplesmente preceptivo, não contém poesia além da linguagem, modo e gestos por assim dizer, etc. (Recanati, 15 de dezembro de 1826).

De resto, vê-se, em suma, que a épica, da qual aparentemente derivou a dramática<sup>1</sup> (ou melhor, principlamente dos cantos, ainda não

<sup>1</sup> V. pág. 4408. Parágrafo 2.

*de'rapsodi: Wolf.) si riduce per origine alla lirica, solo primitivo e solo vero genere di poesia: solo, ma tanto vario, quanto è varia la natura dei sentimenti che il poeta e l'uomo può provare, e desiderar di esprimere. (29.Agos.1828). V. p 4412. Fine.*

*Alla p.4359. L'epica, non solo per origine, ma totalmente, in quanto essa può esser conforme alla natura, e vera poesia, cioè consistente in [4413]brevi canti, come gli omerici, ossianici ec., ed in inni ec., rientra nella lirica. V. p.4461.*

*Alla p.4357. Il romanzo, la novella ec. sono all'uomo di genio assai meno alieni che il dramma, il quale gli è il più alieno di tutti i generi di letteratura, perchè è quello che esige la maggior prossimità d'imitazione, la maggior trasformazione dell'autore in altri individui, la più intera rinuncia e il più intero spoglio della propria individualità, alla quale l'uomo di genio tiene più fortemente che alcun altro*

épicos, mas líricos, dos rapsodos: Wolf), reduz-se à lírica, que é o primitivo e o único verdadeiro gênero de poesia: único, mas talmente vário, quanto é vária a natureza dos sentimentos que o poeta e o homem pode sentir e desejar exprimir. (29 de agosto de 1828). V. p. 4412. Fim

À p 4359. A épica, não somente pela origem, mas enquanto essa pode ser relativa à natureza, e poesia verdadeira, isto é, consistente em [4413] cantos breves, como os homéricos, ossiânicos etc, e em hinos etc, entra na lírica. V. p 4461.

À P. 4357. O romance, a novela (conto) são para o homem de gênio menos estranhos que o drama, que é o mais estranho de todos os gêneros de literatura, porque é aquele que exige a maior aproximação da imitação, a maior transformação do autor em outros indivíduos, a renúncia mais completa e o maior desnudamento da própria individualidade, que é aquilo que o homem de gênio mais preza

## FRAGMENTOS SOBRE TRADUÇÃO

*Un' osservazione importantissima intorno alle traduzioni, e che non so se altri abbia fatta, e di cui non ho in mente alcuno che abbia profittato, è questa. Molte volte noi troviamo nell'autore che traduciano p.e. greco, un composto, un parola che ci pare ardita, e nel renderla ci studiamo di trovargliene una che equivalga, e fatto questo siamo contenti. Ma spessissimo quel tal composto o parola comechè sai, non solamente era ardita, ma l'autore la formava allora a bella posta, e però nei lettori greci faceva quell'impressione e risaltava nello scritto come fanno le parole nuove di zecca, e come in noi italiani fanno quelle tante parole dell'Alfieri p.e. spiemontizzare ec. ec. Onde tu che traduci, posto ancora che abbi trovato una parola corrispondentissima proprissima equivalentissima, tuttavia non hai fatto niente se questa parola non è nuova e non fa in noi quell'impressione che faceva ne' greci. E qui è così comune l'inavvertenza che nulla più. Perchè se traducendo trovi quella parola e non la intendi, tu cerchi ne'Dizionari, e per esser quella, parola di un classico, tu ce la trovi colla spiegazione in parola ordinarie, e*

Uma observação importantíssima em torno das traduções, que não sei se outros já fizeram e a qual me vem à mente se alguém aproveitou, é a seguinte. Muitas vezes nós encontramos no autor que traduzimos, por exemplo grego, um composto, uma palavra que nos parece atrevida, e ao traduzi-la nos esforçamos para encontrar uma palavra que lhe corresponda, e ficamos contentes. Mas freqüentemente o tal composto ou palavra, não somente era adequada, mas o autor a falsificava de propósito, e impressionava os leitores gregos e se destacava no escrito como fazem as palavras novas em folha, como em nós, italianos, impressionam as tantas palavras de Alfieri, por exemplo, *despiemontezar* etc., etc. E você que traduz, mesmo que tenha encontrado uma palavra correspondente, própria e equivalente, não fez nada, se essa palavra não é nova e não causa em nós a impressão que causava nos gregos. E aqui o descuido é muito comum. Se ao traduzir você encontra a palavra e não entende, você procura nos dicionários, e por ser aquela palavra a de um clássico, você a encontra com a explicação em palavras simples, e com palavras usuais traduz e não verifica, em primeiro lugar, se o autor traduzido é o único que

*con parola ordinarie la rendi e non guardi, prima se quell'autore che traduce è il solo che l'abbia usata; secondo se è il primo; perchè potrebbe anche dopo lui esser passata in uso e nondimeno non essere stato meno ardito nè nuovo nè esprimente il suo primo usarla. Ecco un esempio. Luciano ne' Dial. De' morti; Ercole e Diogene; usa la parola ..... Cerca ne' Lessici; spiegano: succedaneus ec. ma se tu volti: sostituto, o che so io, non arrivi per niente all'efficacia burlesca e satirica di quella nuova parola di Luciano che vuol dire: contrappersona, e colla sua novità ha una vaghezza e una forza particolare specialmente di diridere. (N.B. io non so se questa voce di Luciano sia di lui solo: la trovo ne' Dizionari senza esempio, onde potrebbe anche esser propria della lingua: e bisogna cercare migliori dizionari che io per ora non ho; perchè cadrebbe a terra quest'esempio, per altro sufficiente a dare ad intendere, vero o no che sia, la mia proposizione e osservazione). Quello che io ho detto delle parole va inteso anche dei modi frasi ec.ec.ec.*

*Il posseder più lingue dona una certa maggior facilità e chiarezza di pensare seco stesso, perchè noi pensiamo parlando. Ora nessuna lingua ha forse tante parole e modi da corrispondere ed esprimere tutti gl'infiniti particolari del pensiero. Il posseder più lingue e il potere perciò esprimere in una quello che non si può in un'altra, o almeno così acconciamente, o brevemente, o che non ci viene così tosto trovato da esprimere in*

a tenha usado; em segundo lugar, se é o primeiro, porque poderia também depois dele passar ao uso e, todavia, não estar sendo menos adequada, nem nova, nem exprimir o seu primeiro uso. Eis um exemplo: Luciano nos *Diálogos dos mortos; Hércules e Diógenes* usa a palavra ..... Procura nos dicionários, explicam: sucedâneo etc., mas se você volta: substituto, mas que eu saiba assim não se chega à eficácia burlesca e satírica da nova palavra de Luciano, que quer dizer: *contrappersona* e com a sua novidade possui algo vago e uma força particular, especialmente a de zombar. (N. B. eu não sei se essa palavra de Luciano é somente dele: encontro-a nos dicionários sem exemplos, podendo ser própria da língua. É necessário procurar em dicionários melhores. Eu, neste momento, não os tenho; porque cairia por terra esse exemplo, suficiente para dar a entender, verdadeiro ou não que seja, a minha proposição e observação). O que eu afirmei sobre as palavras, deve-se também entender para os modos, frases etc. etc.etc.

Dominar várias línguas traz uma maior facilidade e clareza de pensar improvisadamente, porque nós pensamos falando. Ora, nenhuma língua possui tantas palavras e modos que exprimam e correspondam e a todas as infinitas particularidades do pensamento. Dominar várias línguas e poder, em consequência, exprimir em uma o que não se pode exprimir em outra, ou ao menos tão ordenadamente, ou brevemente, ou que não

*un'altra lingua, ci dá una maggior facilità di spiegarci seco noi e d'intenderci noi medesimi, applicando la parola all'idea che senza questa applicazione rimarrebbe molto confusa nella nostra mente. Trovata la parola in qualunque lingua, siccome ne sappiamo il significato chiaro e già noto per l'uso altrui, così la nostra idea ne prende chiarezza e stabilità e consistenza e ci rimane ben definita e fissa nella mente, e ben determinata e circoscritta. Cosa ch'io ho provato molte volte, e si vede in questi stessi pensieri scritti a penna corrente, dove ho fissato le mie idee con parole greche francesi latine, secondo che mi rispondevano più precisamente alla cosa, e mi venivano più presto trovate. Perchè un'idea senza parola o modo di esprimerla, ci sfugge, o ci erra nel pensiero come indefinita e mal nota a noi medesimi che l'abbiamo concepita. Colla parola prende corpo, e quasi forma visibile, e sensibile, e circoscritta.*

*Dice Quintiliano, 1. 10, c. 1. Quid ego commemorem Xenophontis incunditatem illam inaffectedatam, sed quam nulla possit affectatio consequi?*

*É certo ogni bellezza principale nelle arti e nello scrivere deriva dalla natura e non dall'affettazione o ricerca. Ora il traduttore necessariamente affetta, cioè si sforza di esprimere il carattere e lo stile altrui, e ripetere il detto di un altro alla maniera e gusto del*

nos vem assim rapidamente encontrado para exprimir em uma outra língua, nos dá uma maior facilidade para podermos explicar de improviso e de nos entendermos a nós mesmos, aplicando a palavra à idéia que, sem esta aplicação, ficaria muito confusa na nossa mente. Encontrada a palavra em qualquer língua, sabendo o significado claro e já conhecido pelo uso dos outros, a nossa idéia torna-se clara, estável e consistente, ficando bem definida, fixa, determinada e circunscrita na mente. Coisa que eu experimentei várias vezes, e que se percebe nestes meus pensamentos escritos ao correr da pena, onde *fixei* as minhas idéias com palavras gregas, francesas, latinas, segundo respondiam, para mim, mais precisamente a uma coisa, e me ocorriam mais rapidamente. Porque uma idéia sem palavras ou modo de exprimi-la nos foge ou vaga no nosso pensamento como indefinida e mal conhecida a nós mesmos, que a concebemos. Com a palavra ganha corpo e quase uma forma visível, sensível e circunscrita.

Diz Quintiliano, 1.10, c. 1 *Quid ego commemorem Xenophontis incunditatem illam inaffectedatam, sed quam nulla possit affectatio consequi?* [O que direi daquela beleza não afetada de Xenofonte, mas que nenhuma afetação é capaz de alcançar?]

O fato é que a principal beleza das artes e do escrever deriva da natureza (naturalidade) e não da simulação ou do rebuscamento. Ora, o tradutor necessariamente simula, isto é, esforça-se por exprimir o caráter e o estilo do outro, e repete o dito do outro à maneira e gosto

*medesimo. Quindi osservate quanto sia difficile una buona traduzione in genere di bella letteratura, opera che dev'esser composta di proprietà che paiono discordanti e incompatibili e contraddittorie. E similmente l'anima e lo spirito e l'ingegno del traduttore. Massime quando il principale o uno de' principali pregi dell'originale consiste appunto nell'inaffettato, naturale e spontaneo, laddove il traduttore per natura sua non può essere spontaneo. Ma d'altra parte quest'affettazione che ho detto è così necessaria al traduttore, che, quando i pregi dello stile non sieno il forte dell'originale, la traduzione inaffettata in quello che ho detto, si può chiamare un dimezzamento del testo, e quando essi pregi formino il principale interesse dell'opera (come in buona parte degli antichi classici) la traduzione non è traduzione, ma come un'imitazione sofisticata, una compilazione, un capo morto o se non altro un'opera nuova. I francesi si sbrigano facilmente della detta difficoltà, perchè nelle traduzioni non affettano mai. Così non hanno traduzione veruna (e lasciateli pur vantare il Delille, e credere che possa mai essere un Virgilio), ma quasi relazioni del contenuto nelle opere straniere; ovvero opere originali composte de' pensieri altrui.*

*Una delle prime cagioni della universalità della lingua francese, è la sua unicità. Perchè la lingua italiana (così sento anche la tedesca, e forse più) è piuttosto un complesso di lingue che una lingua sola, potendo tanto variare secondo i vari soggetti, e stili, e*

deste. Observem, então, como é difícil uma boa tradução em se tratando de alta literatura, de uma obra que deve ser composta de propriedades que parecem discordantes, incompatíveis e contraditórias. O mesmo vale para a alma, o espírito e o engenho do tradutor. Sobretudo quando a principal, ou uma das principais qualidades do original, consiste no não simulado, no natural e no espontâneo, em que o tradutor, pela própria natureza não pode ser espontâneo. Por outro lado, essa simulação é tão necessária ao tradutor, que quando as qualidades estilísticas não são o forte do original, a tradução não simulada pode dividir o texto, e quando essas qualidades constituem o principal interesse da obra (como em boa parte dos clássicos antigos) a tradução não é tradução, mas, uma espécie de imitação sofisticada, uma compilação, um capítulo morto, ou então uma nova obra. Os franceses resolvem facilmente essa dificuldade, porque nunca simulam nas traduções. Assim, não possuem nenhuma tradução (e deixemos que se vangloriem de Delille e acreditem que possa ser um Virgílio), mas apenas relações de conteúdo nas obras estrangeiras; ou seja, obras originais compostas de pensamento dos outros.

Uma das primeiras razões da universalidade da língua francesa é a sua unicidade. A língua italiana (assim me parece a alemã e talvez outras) é mais frequentemente um complexo de línguas do que uma única língua, podendo variar segundo os temas, estilos e

*caratteri degli scrittori ec. che quei diversi stili paiono quasi diverse lingue, non avendo presso che alcuna relazione scambievole. Dante – Petrarca e Parini ec. Davanzati – Boccaccio, cas ec. V. p. 244. Dal che come seguono infiniti e principalissimi vantaggi, così anche parecchi svantaggi. 1. Che lo straniero trova la nostra lingua difficilissima, e intendendo un autore, e passando a un altro, non l'intende. (Così nei greci) 2. Che potendosi scrivere o parlare italiano senza essere elegante ec. ec. ec. lo scrittore italiano volgare scrive ordinariamente malissimo; così il parlatore ec. Al contrario del francese, dove la strada essendo una, e chiusa da parte e parte, non parla francese chi non parla bene; e perciò quasi tutti i francesi scrivono e parlano elegantemente, ma sempre di una stessa eleganza, e quanto al più e il meno, le differenze sono così piccole, [322] che se i francesi le sentono nei loro diversi scrittori, agli esteri son quasi impercettibili. Laddove le differenze de' buoni stili italiani, saltano agli occhi di chicchessia. Così anche dei greci.*

*E notate di passaggio che la lingua latina ha una strada molto più segnata e definita, e rassomiglia in questo alla francese. La cagione è che la lingua latina scritta, fu opera dell'arte (onde il volgare latino differiva sommamente dal letterale) come è noto, e come dimostra a prima vista la sua artificiosissima e figuratissima costruzione. Laddove la forma della lingua greca e italiana fu opera della natura, vale a dire*

características dos escritores etc., que os diferentes estilos quase parecem línguas diferentes, não tendo praticamente nenhuma relação recíproca. Dante – Petrarca e Parini etc., Davanzati – Boccaccio, Casa etc. v. p. 244. Disso se seguem infinitas vantagens, mas também diversas desvantagens. 1. O estrangeiro acha a nossa língua muito difícil e se entende um autor, ao passar a um outro, não o entende. (Com os gregos acontece o mesmo). 2. Podendo escrever ou falar sem ser elegante etc., etc., etc., o escritor italiano vulgar escreve freqüentemente muito mal, assim também o falante etc.. Ao contrário do francês, onde o caminho sendo uno e fechado a outro lado, não fala francês quem não fala bem; e por isso, quase todos os franceses escrevem e falam elegantemente, mas sempre com a mesma elegância, e as diferenças são tão pequenas, [322] que se os franceses as notam nos seus diferentes escritores, já aos estrangeiros são quase imperceptíveis. Já as diferenças do bom estilo italiano saltam aos olhos de quem quer que seja. O mesmo acontece com os gregos.

Note-se, de passagem, que a língua latina tem um caminho muito mais marcado e definido, e nisso se parece, assim, com a francesa. A causa disso é que a língua latina escrita foi obra de arte (já o vulgar latino era muito diferente do escrito), como se sabe, e como demonstra à primeira vista a sua artificiosíssima e figuradíssima construção. Já a forma das línguas gregas e italiana foi obra da natureza, quer dizer, que ambas as línguas se formaram antes do

*che ambedue queste lingue si formarono prima della nascita, o almeno della formazione e definizione delle regole, e prima che gli scrittori legati a' precetti dell'arte. Così la natura è sempre varia, e l'arte è sempre uniforme, o se non altro sommamente inferiore alla natura in varietà.*

*In somma lo straniero e il francese parla facilmente bene la sua lingua, dove la varietà non genera confusione o difficoltà all'imperito.*

[323] *E l'unicità della lingua francese, e la molteplicità dell'italiana apparisce più chiaro che mai dalla facoltà rispettiva nelle traduzioni. La lingua tedesca ancora, passa per sommamente suscettibile di prendere il carattere e la forma di qualunque lingua, scrittore, e stile, e quindi per ricchissima in traduzioni vivamente simili agli originali. Non so peraltro se questa facoltà consista veramente nello spirito dello stile, o solamente nel materiale, come par che dubiti la Stäel nell'articolo sulle traduzioni.*

*Il fatto sta che i francesi vantandosi dell'universalità della loro lingua si vantano della sua poca bellezza, della sua povertà, uniformità, ed aridità, perchè s'ella avesse quanto si richiede per esser bella, e se fosse ricca e varia, e se non fosse piuttosto geometria che lingua, non sarebbe universale. Ma il mondo se ne serve come delle formole o dei termini di una scienza, noti e facili a tutti, perchè formati sullo sterile modello della ragione, o come di un'arte o scienza pratica, di una geometria, di un'aritmética, ec. comuni*

nascimento, ou pelo menos da formação e definição das regras e antes que os escritores estivessem ligados aos preceitos da arte. Assim, a natureza é sempre variada, e a arte sempre uniforme ou, pelo menos, muito inferior à natureza em variedade.

Em suma, o estrangeiro e o francês falam facilmente bem a própria língua, onde a variedade não gera confusão ou dificuldade ao não perito.

[323] A unicidade da língua francesa e a multiplicidade da italiana são mais visíveis nas traduções. A língua alemã ainda passa por ser altamente suscetível a absorção do caráter e da forma de qualquer língua, escritor e estilo, sendo vivamente rica na tradução e extremamente semelhante aos originais. Não sei se essa capacidade consiste verdadeiramente no espírito do estilo ou somente no material, como parece duvidar Stäel, no artigo sobre as traduções. O fato é que os franceses, vangloriando-se da universalidade da sua língua, elogiam a sua pouca beleza, pobreza, uniformidade e aridez, porque se ela tivesse o quanto se pede para ser bela e se fosse rica e variada, e se não fosse frequentemente mais geometria que língua, não seria universal. Mas o mundo se serve disso como modelo dos termos de uma ciência, conhecidos e fáceis para todos, porque formados sobre o estéril modelo da razão, ou como modelo de uma arte ou ciência prática, de uma geometria, de uma aritmética etc. comum a todos os povos, porque todos tiram as



*a tutti i popoli, perchè tutti dalle stesse maggiori deducono le stesse conseguenze. (13. Nov. 1820).*

[324] *Dalle sopraddette considerazioni osserverai quanto sai giusta la maraviglia e degna la lode di quelli che dicono che in Francia da Luigi 14 in poi non si disputa più della lingua, e si scrive bene, laddove in Italia si disputa sempre della lingua e si scrive male. Prima di Luigi 14 quando la lingua francese non era ancora geometrizzata, e ridotta a una processione di collegiali, come dice Fénelon, siccome si poteva scriver meglio de adesso, così anche si potea scriver male.*

*Sono perciò rare tra' francesi le buone traduzioni poetiche: eccetto le Georgiche volgarizzate dell'abate Delille. I nostri traduttori imitan bene: tramutano in francese ciò che altronde pigliano. Cosicchè nol sapresti discernere, ma non trovo opera di poesia che faccia riconoscere la sua origine, e serbi le sue sembianze forestiere: credo anzi che tale opera non possa mai farsi. E se degnamente ammiriamo la georgica dell'abate Delille, n'è cagione quella maggior somiglianza che la nostra lingua tiene colla romana onde nacque, di cui mantiene la maestà e la pompa. Ma le moderne lingue sono tanto disformi dalla francese, che se questa volesse conformarsi a quelle, ne perderebbe ogni decoro. Stäel, B. Ital. Vol. 1 p. 12. Esaminiamo.*

*Che la traduzione del Delille sai migliore d'ogni altra traduzione francese qualunque*

*mesmas consequências. (13 de novembro de 1820).*

[324] Das considerações acima, observa-se como é correto, maravilhoso e digno o elogio dos que dizem que na França de Luís XIV em diante não se discute a língua e se escreve bem, lá onde na Itália se discute sempre sobre a língua e se escreve mal. Antes de Luís XIV, quando a língua francesa ainda não estava geometrizada e reduzida a uma procissão de colegiais, como afirma Fénelon, podia-se escrever melhor que agora, como também podia-se escrever mal.

São raras entre os franceses as boas traduções poéticas; exceto as *Geórgicas* popularizadas pelo abade De-lille. Os nossos tradutores imitam bem; transferem em francês aquilo que de outra parte ganham, e não se saberia discernir, mas não encontro obra poética que faça reconhecer a sua origem e mantenha o seu aspecto estrangeiro: acredito, aliás, que tal obra nunca possa ser feita. E se dignamente admiramos a geórgica do abade De-Lille, a causa é a maior semelhança que a nossa língua tem com a romana de onde nasce, da qual mantém a majestade e a pompa. Mas as línguas modernas são mais disformes que a francesa, e se essa quisesse adequar-se àquelas, perderia todo decoro. Stäel, B. Itália, vol. 1. p. 12. Examinemos.

Que a tradução do Delille seja melhor do que qualquer outra tradução francesa qualquer

*(in quanto traduzione), di questo ne possono e debbono giudicare i francesi meglio che gli stranieri. Se poi fatto il paragone tra la detta traduzione e l'originale, vi si trovi tutta quella conformità ed equivalenza che i francesi stimano di ravvisarvi (quantunque concederò che se ne trovi tanta, quanta mai si possa trovare in versione francese) questo giudizio spetta piuttosto agli stranieri che a francesi, e noi italiani massimamente siamo meglio [963] a portata, che qualsivoglia altra nazione, di giudicarne.*

*Siccome ciascuno pensa nella sua lingua, o in quella che gli è più familiare, così ciascuno gusta e sente nella stessa lingua le qualità delle scritture fatte in qualunque lingua. Come il pensiero, così il sentimento delle qualità spettanti alla favella, sempre si concepisce, e inevitabilmente, nella lingua a noi usuale. I modi, le forme, le parole, le grazie, le eleganze, gli ardimenti felici, i traslati, le inversioni, tutto quello mais che può spettare alla lingua in qualsivoglia scrittura o discorso straniero, (sia bene, sia in male) non si sente mai nè gusta se non in relazione colla lingua familiare, e paragonando più o meno distintamente quella farse straniera a una frase nostrale, trasportando quell'ardimento, quella eleganza ec. in nostra lingua. Di maniera che l'effetto di una scrittura in lingua straniera sull'animo nostro, è come l'effetto delle prospettive ripetute e vedute nella camera oscura, le quali posono essere distinte e corrispondere veramente agli oggetti e*

(enquanto tradução), disso podem e devem julgar os franceses melhor que os estrangeiros. Se depois de feita a comparação entre a dita tradução e o original, encontrasse toda aquela conformidade e equivalência que os franceses estimam reconhecer (mesmo que eu admita que se encontre muita, mais do que se possa encontrar em versão francesa) esse julgamento pertence aos estrangeiros do que aos franceses, e nós, italianos, somos especialmente melhores [963] para julgar do que qualquer outra nação.

Já que cada um pensa na sua língua ou na que lhe é mais familiar, assim cada um prova e sente na mesma língua as qualidades da escrita existentes em qualquer língua. Como o pensamento, também o sentimento das qualidades referentes à língua sempre se concebe, inevitavelmente, na língua que usamos. Os modos, as formas, as palavras, a graça, a elegância, a audácia literária feliz, as transferências, as inversões, tudo o que pode pertencer à língua em qualquer escrita ou discurso estrangeiro, (seja para o bem, seja para o mal) nunca se sente ou se experimenta a não ser em relação com a língua familiar, e comparando mais ou menos distintamente a frase estrangeira a uma nossa frase, transportando a audácia literária, a elegância etc na nossa língua. De maneira que o efeito de uma escrita em língua estrangeira sobre o nosso ânimo é como o efeito da perspectiva repetida e vista na câmara escura, que tanto pode ser distinta e corresponder verdadeiramente aos objetos e perspectivas

*prospettive reali, quanto la camera oscura è adattata a renderle com esattezza; sicchè tutto l'effetto dipende dalla camera oscura piuttosto che dall'oggetto reale. Così dunque accadendo rispetto alle lingue (eccetto in coloro che sono già arrivati o a rendersi familiare un'altra lingua invece della propria, o a rendersene familiare e quasi propria più d'una, com grandissimo uso [964] di parlarla, o scriverla, o leggerla, cosa che accade a pochissimi, e rispetto alle lingue morte, forse a nessuno) tanto adeguatamente si potranno sentire le qualità delle lingue altrui, quanto sia nella propria, la facoltà di esprimerle. E l'effetto delle lingue altrui sarà sempre in proporzione di questa facoltà nella propria. Ora la facoltà di adattarsi alle forme straniere essendo tenuissima e minima nella lingua francese, pochissimo si può stendere la facoltà di sentire e gustare le lingue straniere, in coloro che adoprano la francese.*

*Notate ch'io dico, gustare e sentire, non intendere nè conoscere. Questo è opera dell'intelletto il quale si serve di altri mezzi. E quindi i francesi potranno intendere e conoscer benissimo le altre lingue, senza però gustarle nè sentirle più che tanto.*

*Ho detto che gl'italiani in questo caso possono dar giudizio meglio che qualunque altro. 1. La lingua italiana, come ho detto altrove, è piuttosto un aggregato di lingue che una lingua, laddove la francese è ùnica. Quindi nell'italiana è forse maggiore che in qualunque altra la facoltà di adattarsi alle*

reais quanto a câmara escura é apta a propiciar com exatidão; já que todo o efeito depende mais da câmara escura do que do objeto real. Isso, então, acontecendo com relação às línguas (exceto naquelas que já conseguiram tornar familiar uma outra língua ao invés da própria, ou tornar-se familiar e quase própria mais de uma, com o freqüente uso do [964] falar, escrever ou ler, coisa que acontece a pouquíssimos, e com relação às línguas mortas, talvez a ninguém) tanto adequadamente se poderão sentir as qualidades das línguas dos outros, quanto se tenha na própria a capacidade de exprimi-la. E o efeito da língua do outro estará sempre em proporção a essa capacidade na própria língua. Ora, a capacidade de adaptar-se às formas estrangeiras, sendo muito tênue e mínima na língua francesa, muito pouco pode alargar a capacidade de sentir e experimentar as línguas estrangeiras nos que adotam a língua francesa.

Notem que digo, experimentar e sentir, não entender nem conhecer. Isto é obra do intelecto, que se serve de outros meios. Os franceses poderão entender e conhecer muito bem outras línguas, sem, contudo, experimentá-las e senti-las com mais intensidade.

Afirmei que os italianos, neste caso, podem julgar melhor que qualquer outro. 1. A língua italiana, como disse em outro lugar, é um agregado de línguas, enquanto a francesa é una. Logo, na língua italiana talvez seja maior que em qualquer outra a capacidade de adaptar-se às formas estrangeiras, não

*forme straniere, non già sempre ricevendole identicamente, ma trovando la corrispondente, e servendo come di colore allo studioso della lingua straniera, per poterla dipingere, rappresentare, ritrarre nella propria [965] comprensione e immaginazione. E per lo contrario nella lingua francese questa facoltà è certo minore che in qualunque altra. 2. Queste considerazioni rispetto alla detta facoltà della nostra lingua, si accrescono quando si tratta della lingua latina, o della greca. Perchè alle forme di queste lingue, la nostra si adatta anche identicamente, più che qualunque altra lingua del mondo: e non è maraviglia, avendo lo stesso genio, ed essendosi sempre conservata figlia vera di dette lingue, non solo per ragione di genealogia e di fatto, ma per vera e reale somiglianza e affinità di natura e di carattere. Laddove la lingua francese sebbene nata dalla latina, se n'è allontanata più che qualunque altra sorella o affine. E il genio della lingua francese è tanto diverso da quello della latina, quanta differenza mai si possa trovare fra le lingue di popoli che appartengono ad uno stesso clima, ad una stessa famiglia, ed hanno una storia in comune ec. La somiglianza delle parole, cioè l'essere grandissima parte delle parole francesi derivata dal latino, non fa nessun caso, essendo una somiglianza materialissima, e di suono, non di struttura: anzi neppur di suono, per la somma differenza della pronunzia. Ma in ogni caso il suono e la struttura sono cose indipendenti, così che*

recebendo sempre identicamente, mas encontrando a correspondente, e servindo de cor ao estudioso da língua estrangeira, para podê-la pintar, representar, conseguir na própria [965] compreensão e imaginação. Na língua francesa, ao contrário, essa capacidade é certamente menor que em qualquer outra. 2. Essas considerações com respeito à capacidade da nossa língua crescem quando se trata da língua latina ou da grega. Porque às formas dessas línguas, a nossa se adapta também identicamente, mais do que qualquer outra língua do mundo: e não deve causar surpresa, possuindo o mesmo gênio, e tendo se conservado sempre filha verdadeira de tais línguas, não somente por razões de genealogia e de fato, mas por verdadeira e real semelhança e afinidade de natureza e de caráter. A língua francesa, mesmo tendo nascido da latina, se afastou mais do que qualquer outra irmã ou afim. E o gênio da língua francesa é tão diverso do gênio da latina, quanta a diferença que se pode encontrar entre as línguas de povos que pertencem a um mesmo clima, uma mesma família e têm uma história em comum etc. A semelhança das palavras, isto é, por derivarem do latim a maior parte das palavras francesas, não vem ao caso, pois é uma semelhança materialíssima e de som, não de estrutura: aliás, nem de som, pela grande diferença de pronúncia. Mas, em qualquer caso, o som e a estrutura são coisas independentes, podendo ser duas línguas, cujas palavras tivessem uma etimologia comum, [966]

*ci potrebbero esser due lingue, tutte le cui parole avessero un'etimologia comune, [966] e nondimeno esser lingue diversissime.*

*In conseguenza se ai francesi pare di ravvisare il gusto, l'andamento, il carattere di Virgilio nel Delille, e a noi italiani paretutto l'opposto, io dico che in ciò siamo più degni di credenza noi, che col mezzo della lingua propria (solo mezzo di sentire le altre) possiamo meglio di tutti sentire le qualità della francese e (più ancora) della latina; di quello che i francesi che col mezzo della loro renitentissima ed unica lingua, non hanno si non ristretta facoltà di sentire veramente Virgilio e gustarlo in tutto ciò che spetta alla lingua.*

*Passo anche più avanti, e dico esser più difficile ai francesi che a qualunque altra nazione Europea, non solo il gustare e il sentire, ma anche il formarsi un'idea precisa e limpida, il familiarizzarsi, e finalmente anche l'imparare le lingue altrui. Dice ottimamente Giordani (B. Italiana vol. 3. P. 173) che Numa lingua, nè viva nè morta, si può imparare se non per mezzo d'un'altra lingua già bem saputa. Questo è certissimo. S'impara la lingua che non sappiamo, barattando parola per parola e frase per frase com quella che già possediamo. Ora se questa lingua che già possediamo, non si presta se non pochissimo e di pessima voglia e difficilissimamente a questi baratti, è manifesto che la difficoltà di imparare le altre lingue, dovrà essere in proporzione. E siccome questa lingua già posseduta è [967] l'unico strumento che abbiamo a formare il concetto della natura forza e valore delle frasi e delle*

e que apesar disso são línguas muito diversas. Em conseqüência, se os franceses reconhecem o gosto, o andamento, o caráter de Virgílio em Delille e a nós, italianos, parece o oposto, eu afirmo que nisso somos mais dignos de confiança nós que, por meio da própria língua (o único meio de sentir as outras), podemos melhor do que todas sentir as qualidades da francesa e (mais ainda) da latina; do que os franceses que com a sua única e persistente língua não têm senão capacidade restrita de sentir verdadeiramente Virgílio e entender tudo o que se refere à língua.

Passando adiante, afirmo ser mais difícil aos franceses que a qualquer outra nação européia, não somente experimentar e sentir, mas também formar uma idéia precisa e límpida, familiarizar-se e, finalmente, também aprender as línguas dos outros. Diz espetacularmente Giordani (B. Italiana, vol. 3, p. 173) que *nenhuma língua, viva ou morta, pode ser aprendida senão por meio de uma outra língua bem conhecida. Isso é muito certo. Aprende-se a língua que não sabemos, trocando palavra por palavra e frase por frase com a que já possuímos.* Ora, se essa língua que já possuímos não se presta senão pouquíssimo, de péssima vontade e com extrema dificuldade, a essas trocas, é manifesto que a dificuldade de aprender as outras línguas, será proporcional. E como essa língua já possuída é [967] o único instrumento de que dispomos para formar o conceito de natureza, força e valor das frases e das palavras

*parole straniere, se lo strumento è insufficiente o scarso, scarso e insufficiente sarà anche l'effetto.*

*Ciò è manifesto 1. Dal fatto. La gran difficoltà di certe lingue affatto diverse dal carattere delle nostrali, consiste in ciò, che cercando nella propria lingua parole o frasi corrispondenti, non le troviamo, e non trovandole non intendiamo, o stentiamo a intendere, o certo a concepire con distinzione ed esattezza la forza e la natura di quelle voci o frasi straniere. 2. Da una ragione anche più intimamente filosofica e psicologica delle accennate. Le idee, i pensieri per se stessi non si fanno vedere nè conoscere, non si potrebbero vedere nè conoscere per se stessi. A far ciò non c'è altro mezzo che i segni di convenzione. Ma se i segni di convenzione son diversi, è lo stesso che non ci fosse convenzione, e che quelli non fossero segni, e così in una lingua non conosciuta, le idee e pensieri che esprime non s'intendono. Per intendere dunque questi segni come vorreste fare? A che cosa riportarli? Alle idee e pensieri vostri immediatamente? Come? Se non sapete quali idee e quali pensieri significhino. Bisogna che lo intendiate per mezzo di altri segni, della cui convenzione siete partecipe, cioè per mezzo di un'altra lingua da voi conosciuta: e quindi riportate quei segni sconosciuti, ai segni [968] conosciuti, i quali sapendo voi bene a quale idee si riportino, venite a riportare i segni sconosciuti alle idee, e per conseguenza a capirli. Ma se il numero dei segni da voi conosciuti è limitato, come*

estrangeiras, se o instrumento é insuficiente ou escasso, escasso e insuficiente será também o efeito.

Isso manifesta-se 1. pelo fato. A grande dificuldade de certas línguas, diversas pelo caráter das nossas, consiste em que procurando na própria língua palavras ou frases correspondentes, não as encontramos e não as encontrando não entendemos, ou entendemos com dificuldade ou certamente concebemos com distinção e exatidão a força e a natureza das palavras ou frases estrangeiras. 2. Por uma razão também mais intimamente filosófica e psicológica do que as referidas. As idéias, os pensamentos, por si próprios não se fazem ver nem conhecer, não se poderiam ver nem conhecer por si mesmas. Para fazer isso não existe outro meio que os sinais de convenção. Mas se os sinais de convenção são diversos, é o como se não existisse convenção, e que não fossem sinais, e assim numa língua não conhecida, as idéias e pensamentos que exprime não se entendem. Para entender, então, esses sinais como se deve fazer? A qual coisa deve referir? Às suas idéias e pensamentos imediatamente? Como, se não sabem quais idéias e pensamentos significam? É necessário que se entendam por meio de outros sinais, de cuja convenção vocês sejam participantes, isto é, por meio de uma outra língua conhecida, e então levar os sinais desconhecidos aos sinais [968] conhecidos, sabendo bem a qual idéia se referem, trazendo os sinais desconhecidos às idéias e conseqüentemente entendê-los. Mas se o número de sinais

*farete a intendere quei segni sconosciuti che non avranno gli equivalenti fra i noti a voi? Non vale che quei segni sconosciuti corrispondono a delle idee, e che voi siate capacissimo di queste idee. Bisogna che sappiate quali sono e che lo sappiate precisamente, e non lo potete sapere se non per via dei segni noti. Bisogna che se p.e. (è questo è il principale in questo argomento) quei segni sconosciuti esprimono un accidente, una gradazione, una menoma differenza, una nuance di qualche idea che voi già conoscete e tenete, e sapete esprimere com segni noti, voi intendiate perfettamente, e vi formiate un concetto chiaro e limpido di quella tae ancorchè menoma gradazione; e se questa non si può esprimere com verun segno a voi noto, come giungerete al detto effetto? Solamente a forza di conghietture, o spiegandovisi la cosa a forza di circollocuzioni. Com che non è possibile, o certo è difficilissimo che voi giungiate a formarvi un'idea chiara, distinta ec. di quella precisa idea, o mezza idea ec. espressa da quel tal segno. E perciò dico che i francesi non sono ordinariamente capaci di concepire le proprietà delle altre lingue, se non in maniera più o meno oscura, ma che [969] sempre conservi qualche cosa di confuso e di non perfetto. Ciascuna lingua (lasciando ora le parole, delle quali la francese, sebbene inferiore anche in ciò ad altre lingue, tuttavia non è povera, e in certi generi è ricca) há certe forme, certi modi particolari e propri che per l'una parte sono difficilissimi a trovare*

por vocês conhecidos é limitado, como fazer para entender os sinais desconhecidos que não terão os eqüivalentes entre os seus conhecidos? Não vale que os sinais desconhecidos correspondam às idéias e que vocês sejam muito capazes dessas idéias. É necessário que saibam quais são e que saibam precisamente, e não possam saber senão por via dos sinais conhecidos. É necessário que se, por exemplo, (e isso é o principal nesse argumento) os sinais desconhecidos expressem um evento, uma gradação, uma pequena diferença, uma nuance de qualquer idéia que já conheçam, tenham e saibam exprimir com sinais conhecidos, vocês entendem perfeitamente e formam um conceito claro e limpido daquele, ainda que com mínima gradação; e se não se pode exprimir com nenhum sinal conhecido, como se alcançaria o dito efeito? Somente pela força de conjeturas ou explicando a coisa à força de circunlocuções. Com isso não é possível ou certamente é difficilíssimo que vocês consigam formar uma idéia clara, distinta etc. da idéia precisa ou meia idéia etc expressa daquele sinal. E por isso afirmo que os franceses não são, em geral, capazes de conceber as propriedades das outras línguas, senão de maneira mais ou menos obscura, mas que [969] sempre conserva qualquer coisa de confuso e de não perfeito. Cada língua (deixando agora as palavras, das quais a francesa, mesmo que inferior nisso a outras línguas, todavia não é pobre, e em certos gêneros é rica) possui certas formas, certos modos particulares e próprios que por um lado é muito

*perfetta corrispondenza in altra lingua; per l'altra costituiscono il principal gusto di quell'idioma, sono le sue più native proprietà, i distintivi più caratteristiche del sui genio, le grazie più intime, recondite, e più sostanziali di quella favella. Nessuna lingua dunque è uno strumento così perfetto che possa servire bastantemente per concepire con perfezione le proprietà tutte a ciascuna di ciascun'altra lingua. Ma la cosa va in proporzione, e quella lingua che è più povera d'inversioni (Stäel 1.c. p.11 fine) chiusa in giro più angusto (ib.), più monotona (ib. p. 12. principio), più timida, più scarsa di ardiri, più legata, più serva di se stessa, meno arrendevole, meno libera, meno varia, più strettamente conforme in ogni parte a se stessa; questa lingua dico è lo strumento meno atto, meno valido, più insufficiente, più grossolano, per elevarci alla cognizione delle altre lingue, e delle loro particolarità.*

*Che si ciò vale quanto al perfetto intendere, [970] molto più quanto al perfetto gustare, che risulta dal senso intero e preciso e completo di qualità tanto più numerose, e tanto più menome e sfuggevoli, e tanto più proprie ed intime e arcane e riposte e peculiari di quella tal lingua. Una lingua, che come confessa un francese (Thomas, il cui luogo ho riportato altrove) se refuse peut-être (à la grâce), parce quelle ne peut nous donner ni cette sensibilité tendre et pure Qui la fait naître, ni cet instrument facile et souple Qui la peut rendre; una tal lingua dico, che è la francese, come potrà essere perfetto istrumento per concepire e sentire*

difficil encontrar a correspondência perfeita em outra língua e por outro constitui o gosto principal daquele idioma, são as suas propriedades mais nativas, os distintivos mais característicos do seu gênio, as graças mais íntimas, recônditas e mais substanciais daquela língua. Nenhuma língua é um instrumento perfeito que possa ser suficiente para conceber com perfeição todas as propriedades de toda língua. Mas a coisa vai em proporção e a língua que é mais pobre emq inversões (Stäel 1.c.p.11 fim) fechada em um giro limitado (ib.), mais monótoma, (ib. p.12. início), mais tímida, mais escassa de coragem, mais ligada, mais serva de si mesma, menos rendida, livre, variada, mais estreitamente de acordo com cada parte de si mesma; essa língua, afirmo, é o instrumento menos apto, menos válido, mais insuficiente, mais grosseiro, para nos elevar ao conhecimento de outras línguas e das suas particularidades.

Que se isso vale quanto ao perfeito entender, [970] muito mais quanto ao perfeito experimentar, que resulta do sentido inteiro, precioso e completo de qualidades, tanto mais numerosas, mínimas e fugidias, quanto mais próprias, íntimas, arcanas, recolocadas e peculiares daquela tal língua. Uma língua, como confessa um francês (Thomas, de quem falei em outro lugar) *se refuse peut-être (à la grâce), parce quelle ne peut nous donner ni cette sensibilité tendre et pure Qui la fait naître, ni cet instrument facile et souple Qui la peut rendre*; uma tal língua como é a francesa, como poderá ser perfeito instrumento



*come conviene, le grazie ec. delle altre lingue? Trattandosi poi, come ho dimostrato, che a questo effetto, gli uomini non hanno altro istrumento che la loro propria lingua, come potranno il più de' francesi, ancorché dotti e delicati, sentire profondamente e perfettamente, e formarsi idea netta di queste tali grazie, e vestirsi in somma intieramente, com'è necessario, delle altre lingue, e del genio loro?*

*Il fatto conferma queste mie obbiezioni. Ciascun popolo ama di preferenza, e gusta e sente la propria letteratura meglio di ogni altra. Questo è naturale. Ma ciò accade sommamente ne' francesi, i quali generalmente non conoscono in verità altra letteratura che la loro (digo letteratura, enon scienze, filosofia ec.). [971] Le altre non le conoscono, se non per mezzo di quelle traduzioni che essendo fatte come ognun as, e come comportano i limiti, il genio, la nessuna adattabilità della lora lingua, trasportando le opere straniere non solo nella lingua, ma nella letteratura loro, e le fanno parte di letteratura francese. Così che questa resta sempre l'única che si conosca in Francia universalmente, anche dalla universalità degli studiosi. Ed è anche vero generalmente, che non solo non conoscono, ma non curano, e disprezzano, o certo sono inclinatissimi a disprezzare le letterature straniere. Che se non disprezzano la latina e la greca, viene che non sempre gli uomini sono conseguenti, viene ch'essi parlano come parla tutto il mondo che esalta quelle*

para conceber e sentir como convém a graciosidade etc, de outras línguas? Tratando-se, então, como demonstrei, para esse efeito, de que os homens não têm outro instrumento que a sua própria língua, como poderá o melhor dos franceses, mesmo dotado e delicado, sentir profunda e perfeitamente e formar uma idéia clara dessas tais graças e vestir-se, em suma, inteiramente, como é necessário, das outras línguas e do gênio delas?

O fato confirma minhas objeções. Cada povo ama, experimente e sente de preferência a própria literatura melhor do que qualquer outra. Isso é natural. Mas isso acontece principalmente com os franceses, que, em geral, não conhecem verdadeiramente outra literatura que a sua (digo literatura e não ciência, filosofia etc.). [971] Não conhecem as outras senão através de traduções que, sendo feitas como sabemos. e como comportam os limites, o gênio, nenhuma adaptação da sua língua, transportando as obras estrangeiras não somente na língua, mas na sua literatura e as tornam parte de literatura francesa. Assim, essa permanece sempre a única que se conhece universalmente na França, também pela totalidade dos estudiosos. Geralmente, é também verdadeiro que não somente não conhecem, mas não cuidam e desprezam ou certamente estão inclinadíssimos a desprezar as literaturas estrangeiras. E se não desprezam a latina e a grega, é porque nem sempre os homens são consequentes e porque eles falam como fala todo mundo que exalta aquelas literaturas, que

*letterature, viene ch'essi stimano quelle letterature come compagne o madri della loro, e nel mentre che stimano la loro come la più perfetta possibile, anzi la sola vera e perfetta, non vedono, o non vogliono vedere ch'è diversissima, e in molte parti contraria a quelle due, le quali non isdegnano di proporsi per modello e norma, e citare al loro tribunale e confronto ec. ec.; viene ch'essi credono di gustarle pienamente, e di giudicarne perfettamente ec.*

*Ciascuno straniero è soggetto a cadere in errore giudicando dei pregi o difetti di una lingua altrui, morta o viva, massime de' più intimi e reconditi e particolari. E così giudicando di quei pregi o difetti [972] di un'opera di letteratura straniera, che appartengono alla lingua, e di tutta quella parte dello stile (ed è grandissima e relevantissima parte) che spetta alla lingua, o ci ha qualche relazione per qualunque verso. Ma i giudizi de' francesi sopra questi soggetti, e de' francesi anche più grandi e acuti e stimabili, sono quasi sempre falsi: in maniera che per lo più la falsità loro, va in ragione diretta della temerità ed assurance con cui sono ordinariamente pronunziati; vale a dire ch'è somma. E ordinariamente i francesi, quando parlano di certe intimità delle letterature straniere, appartenenti a lingua, fanno un arrostò di granciporri. Questo quanto al gustare. Quanto all'intendere, il fatto non è meno conforme alle mie osservazioni. Perchè la francese insieme coll'italiana, è senza contrasto, la nazione*

eles estimam aquelas literaturas como companheiras ou mães da sua, e enquanto consideram a sua como a mais perfeita possível, aliás a única verdadeira e perfeita, não vêem ou não querem ver que é muito diversa e em muitas partes contrária àquelas duas, que não desprezam de propor como modelo e norma e citar ao seu tribunal e confronto etc; acontece que eles acreditam experimentá-las plenamente e julgá-las perfeitamente etc.

Qualquer estrangeiro está sujeito a errar quando julga os valores ou defeitos de uma outra língua, morta ou viva, especialmente os mais íntimos, recônditos e particulares. E julgando os valores e defeitos [972] de uma obra de literatura estrangeira, que pertence à língua e de toda a parte do estilo (e esta é grandíssima e relevantíssima) que pertence à língua ou possui alguma relação em qualquer parte. Mas os julgamentos dos franceses sobre esses temas, e mesmo dos melhores franceses, mais agudos e estimáveis, são quase sempre falsos: de maneira que a falsidade deles está diretamente relacionada com a temeridade e *assurance* com que é normalmente pronunciada; vale dizer, que é maior. Frequentemente, os franceses quando falam de certas intimidades das literaturas estrangeiras relacionadas á língua fazem um miscelânea. Isso quanto ao experimentar. Quanto ao entender, o fato não é menor do que as minhas observações. Porque a língua francesa, como a italiana é, sem contraste, a nação menos literária em matéria de línguas, sejam línguas antigas

*meno letterata in materia di lingue, sia lingue antiche classiche, cioè greca e latina, (nelle quali la Francia non può in nessun modo paragonarsi all'Inghilterra, Germania, Olanda ec.) sia lingue vive, delle quali maggior parte dei francesi si contenta di esser ignorantissima, o di saperne quanto basta per usurpare il diritto di sparlare, e giudicarne a sproposito e al rovescio. Nell'Italia (dove però l'ignoranza non è tanto compagna della temerità) [973] il poco studio delle lingue morte o vive, nasce dalla misera costituzione del paese, e dalla generale inerzia che non senza troppo naturali e necessarie cagioni, vi regna. Ed ella non è più al di sotto in genere, di quello che ogni altro, o di studio, o di qualsivoglia disciplina, e professione della vita. Ma nella Francia le circostanze sono opposte: in luogo che vi regni l'inerzia, vi regna l'attività e le ragioni di lei; in luogo che vi regni l'ignoranza, vi regnano tutte le altre maniere di coltura; tutti gli altri studi e tutte le buone discipline e professioni fioriscono in Francia da lungo tempo; la sua posizione geografica, e tutte le altre sue circostanze la pongono in continua e viva e orale relazione co'forestieri, tanto nell'interno della Francia stessa, quanto fuori. Perché dunque ella si distingue assolutamente dalle altre nazioni nella poca e poco generale coltura delle lingue altrui, vive o morte? Fra le altre cagioni che si potrebbero addurre, io stimo una delle principali quella che ho detto, cioè la difficoltà che oppone la loro stessa lingua all'intelligenza e sentimento delle altre,*

clássicas, isto é, grega e latina (nas quais a França não pode, de modo algum, se comparar à Inglaterra, Alemanha e Holanda etc.) sejam línguas vivas, das quais a maior parte dos franceses se contenta em ser muito ignorante ou em saber o suficiente para usurpar o direito de falar e julgar ao contrário e despropositadamente. Na Itália (onde, contudo, a ignorância não é tão acompanhada da temeridade) [973], o pouco estudo das línguas mortas ou vivas nasce da mísera constituição do país e da inércia geral, que não sem motivos naturais e necessário aqui reina. E ela não está abaixo em relação ao gênero do que em qualquer outro ou de estudos ou de qualquer disciplina e profissão da vida. Mas na França as circunstâncias são opostas: ao invés de reinar a inércia, reinam as atividades e as razões da lei; ao invés de reinar a ignorância, reinam todos os outros tipos de cultura; todos os outros estudos e todas as boas disciplinas e profissões florescem na França há muito tempo; a sua posição geográfica e todas as suas outras circunstâncias a colocam em contínua, viva e oral relação com os estrangeiros, tanto no interior da França quanto fora. Porque, então, ela se distingue absolutamente das outras nações na pouca cultura geral das línguas dos outros, vivas ou mortas? Entre as outras causas que se poderiam citar, considero uma das principais a que eu afirmo, isto é, a dificuldade que opõe a sua língua à inteligência e sentimento das outras e a insuficiência do instrumento que têm para

*e l'insufficienza dello strumento che hanno per procacciarsi e la cognizione, e il gusto delle lingue altrui.*

*[974] Una celebre Dama Irlandese morta pochi anni fa (Lady Morgan) riferisce come cosa notevole che di tanto emigrati francesi soggiornarono sì lungo tempo in Inghilterra, nessuno o quasi nessuno, quando tornarono in Francia coi Borboni, aveva imparato veramente l'inglese, nè poteva portar giudizio se non incompleto, inesatto, anzi spesso stravagantissimo e ridicolo, sopra la lingua e letteratura inglese: sebbene tutte erano persone ottimamente allevate, e ornate, qual più qual meno, di buoni studi.*

*Io non intendo con ciò si detrarre anzi di aggiungere alla gloria di quei dotissimi e sommi letterati francesi che malgrado tutte le dette difficoltà, facendosi scala da una ad altra lingua, mediante lunghi, assidui, profondi studi delle altrui lingue e letterature, mediante i viaggi, le conversazioni ec. sono divenuti così padroni delle lingue e letterature straniere che hanno coltivate, ne hanno penetrato così bene il gusto ec. quanto mai possa fare uno straniero, e forse anche talvolta quanto possa fare una nazionale. (Cosa per altro rara, che, eccetto il Ginguenè, non credo che si trovi autore francese, massime oggidì, che abbia saputo o sappia giudicare com verità della lingua e letteratura italiana: e così discorrete delle altre). E non ignoro quanto debbano massimamente le lingue e letterature orientali ai [975] dotti francesi di questo e del passato secolo. Ma questi tali dotti presenti o passati*

buscar o conhecimento e o gosto pelas línguas dos outros.

[974] Uma célebre dama irlandesa, morta há poucos anos (Lady Morgan), observa que dos muitos emigrantes franceses que moraram por longo tempo na Inglaterra, nenhum ou quase nenhum, quando voltou para a França com os Borbões, tinha aprendido verdadeiramente inglês, nem podia fazer julgamento senão incompleto, inexato, aliás, freqüentemente, extravagantíssimo e ridículo, sobre a língua e literatura inglesas; se bem que todos fossem pessoas de excelente formação e cultivadas, umas mais, outras menos, de bons estudos.

Não pretendo com isso tirar, aliás acrescentar à glória dos excelentes e grandes literatos franceses que apesar de todas as dificuldades, fazendo escala entre uma e outra língua, mediante longos, assíduos, profundos estudos de outras línguas e literaturas, mediante viagens, conversas etc. se tornaram versadas nas línguas e literaturas estrangeiras que cultivaram, penetraram tão bem o gosto do que possa fazer um estrangeiro, e talvez quanto possa fazer um nacional. (Coisa aliás rara, que exceto em Ginguenè, não acredito que se encontre autor francês, especialmente hoje em dia, que saiba ou tenha sabido julgar verdadeiramente a língua e literatura italianas: como falar das outras). E não ignoro quanto devem, especialmente as línguas e literaturas orientais aos [975] bons franceses desse e do século passado. Mas esses sábios franceses, do presente ou do passado, fala-

*hanno parlato o parlano e più modestamente della lingua e letteratura loro, e più cautamente e con più riguardo delle altrui, siccome è costume naturale di chiunque meglio e maturamente ed intimamente conosce ed intende. (20-22. Aprile. Giorno di Pasqua. 1821.). V. p. 978. Capoverso 3.*

*La stessa adattabilità e conformabilità che ho detto esser singolare nell'uomo, non è propriamente innata ma acquisita. Essa è il frutto dell'assuefazione generale, che lo rende appoco appoco più o meno adattabile ed assuefabile. Di lei non esiste originariamente nell'uomo, che una disposizione, la quale non è già lei. L'uomo stenta moltissimo da principio ad assuefarsi, a prender [1683] questa o quella forma, poi mediante l'assuefazione di farlo, appoco appoco se lo facilita. Ciò si può vedere ne' caratteri sociali. L' uomo che poco o nulla ha trattato, o da gran tempo non suol trattare, stenta moltissimo, anzi non sa punto accomodarsi al carattere, al temperamento, al gusto, al costume diverso delle persone, de'luoghi, de'tempi, delle occasioni. Egli non è dunque punto socievole, Viceversa accade all'uomo solito a praticare cogli uomini. Egli si adatta subito al carattere il più nuovo ec. L'assuefazione deriva dall'assuefazione. La facoltà di assuefarsi, dall'essersi assuefatto. (12. Sett. 1821).*

*Perciò appunto che la lingua francese non ammette se non il suo proprio (unico) stile, esso è ammissibile (non però senza guastarlo,*

*ram ou falam mais modestamente da língua e literatura deles, e mais cautelosamente e com mais cuidado do que dos outros, como é costume natural de qualquer pessoa melhor que, de forma madura e intimamente, conhece e entende. (20-22 de Abril. Dia de Páscoa. 1821.) Ver p. 978. Parágrafo 3.*

A adaptação e conformidade que disse serem singulares no homem, não são propriamente inatas, mas adquiridas. São fruto do costume geral, que o torna paulatinamente mais ou menos adaptável e habitual. Originariamente, dela existe no homem apenas uma disposição, que ainda não é ela. O homem sofre muitíssimo, no princípio, para se habituar, para ganhar [1683] essa ou aquela forma, mas mediante o hábito de fazê-lo, pouco a pouco se torna mais fácil. Isso se pode observar nas características sociais. O homem que pouco ou nada fez, ou há muito sofre muitíssimo no fazer, não sabe adaptar-se ao caráter, temperamento, gosto, costume diverso das pessoas, dos locais, dos tempos, das ocasiões. Ele então não é mais sociável. O contrário acontece ao homem acostumado a se relacionar com os homens. Ele se adapta imediatamente ao caráter mais novo etc. O hábito deriva do hábito. E a capacidade de se acostumar, de ter se acostumado. (12 de setembro de 1821).

É por isso precisamente que a língua francesa não admite senão o seu próprio (único) estilo, isso é admissível (não, contudo, sem danificá-lo, quando se faz sem critério), ou

*quando si faccia senza giudizio), o certo più universalmente facile ad essere ammesso in tutte le lingue, che qualunque altro. Perch'ella è incapace di traduzioni, ella è più facilmente di qualunque altra, traducibile in tutte le lingue colte. Viceversa per le contrarie ragioni [1684] accade proporzionatamente alle altre lingue, e sopra tutte le moderne all'italiana, perch'ella sovrasta a tutte nella molteplicità degli stili, e capacità di traduzioni. Le altre lingue contengono in certo modo lo stile francese, come un genere, il qual genere nella lingua francese è tutto. Vero è che in questo tal genere ella primeggia di gran lunga su tutte le antiche e moderne. Sviluppate e dichiarate questo pensiero: ed osservate che infatti le bellezze le più minute della lingua francese si ponno facilmente rendere; e com'ella abbia corrotto facilmente quasi tutte le lingue d'Europa, ed insinuatavisi; laddove ella (quale ora è ridotta) non sarebbe stata certo corrompibile da niun'altra, nemmeno in qualsivoglia circostanza si possa immaginare. (12. sett. 1821).*

*La lingua italiana è certo più atta alle traduzioni che non sarebbe stata la sua madre latina. Fra le lingue ch'io conosco non v'è che la greca alla quale io non ardisca di anteporre la nostra in questo particolare, nel quale però poca esperienza fecero i greci della loro lingua (16 Ott. 1821).*

*Ho detto che la lingua italiana è suscettibile di tutti gli stili, e ho detto che la conversazione*

universalmente mais fácil de ser admitido em todas as línguas que qualquer outro. Já que ela é incapaz de traduções, ela é, mais que qualquer outra, facilmente traduzível em todas as línguas cultas. O contrário, por razões opostas, [1684] acontece proporcionalmente às outras línguas, e entre as modernas, à italiana, porque ela impõe-se sobre todas com a multiplicidade de estilos e capacidade de tradução. As outras línguas contêm, em certo sentido, o estilo francês, como um gênero, que na língua francesa é tudo. É certo que nesse tal gênero ela se sobressai há tempo sobre todas as antigas e modernas. Desenvolvido e declarado esse pensamento: observem que, de fato, as belezas mais recônditas da língua francesa são facilmente traduzidas; como ela, insinuando-se facilmente corrompeu quase todas as línguas da Europa, como ela certamente (no estado atual, reduzida) não teria sido corrompida por nenhuma outra, em qualquer circunstância que se possa imaginar (12 de setembro de 1821).

A língua italiana é certamente a mais apta às traduções do que foi a sua mãe latina. Entre as línguas que conheço, não existe outra além da grega, que eu não me arrisque antepor à nossa nesse particular, em que, contudo, os gregos tiveram pouca experiência (16 de outubro de 1821).

Disse que a língua italiana é suscetível de todos os estilos, ainda que a conversa

francese non si può mantenere in italiano. Questa non è contraddizione. L'indole della nostra lingua è capace di leggerezza, spirito, brio, rapidità ec. come di gravità ec. è capace di esprimere tutte le nuances della vita sociale, ec. ma non è capace, come nessuna lingua lo fu, di [1947] un'indole forestiera. Così riguardo alle traduzioni. Ell'è capace di tutti i più disparati stili, ma conservando la sua indole, non già mutandola; altrimenti la nostra lingua converrebbe che mancasse d'indole propria, il che non sarebbe pregio ma difetto sommo. L'originalità (ch'è marcatissima) non deve soffrire, applicandola a qualsivoglia stile o materia. Questo appunto è ciò di cui ella è capace, e non di perderla ed alterare il suo carattere per prenderne un altro forestiero, del che non fu e non è capace nessuna lingua senza corrompersi. E il pregio della lingua italiana consiste in ciò che la sua indole, senza perdersi, si può adattare a ogni sorta di stili. Il qual pregio non há il tedesco, che há la stessa adattabilità e forse maggiore, non però conservando il suo proprio carattere. Or questo è ciò che potrebbero fare tutte le lingue le più restie, perchè rinunziando alla propria indole, e in somma corrompendosi, facilmente possono adattarsi a questo o quello stile forestiero. [1948] L'art de traduire est poussé plus loin en allemand que dans aucun autre dialecte européen. Voss a transporté dans sa langue les poètes grecs et latins avec une étonnante exactitude; et W. Schlegel les poètes anglais, italiens et espagnols, avec une vérité de coloris

francesa não possa ser mantida em italiano. Nenhuma contradição nisso aqui. A índole da nossa língua é capaz tanto de leveza, espírito, brio, rapidez etc., como de gravidade etc.; é capaz de exprimir todas as nuances da vida social etc., mas não é capaz, como nenhuma língua o foi, de [1947] uma índole estrangeira. O mesmo vale para as traduções. A língua é capaz dos mais variados estilos, mas conservando, não mudando, a sua índole; caso contrário, à nossa língua conviria não ter índole própria, o que não seria um valor, mas grande defeito. A originalidade de nossa língua (que é muito marcada) não deve sofrer quando aplicada a qualquer estilo ou matéria. Isso é exatamente aquilo do que ela é capaz e não de perder e alterar o seu caráter para adquirir um outro estrangeiro, do que não foi e não é capaz nenhuma língua sem se corromper. E o valor da língua italiana está na sua índole, sem se perder, e poder adaptar-se a qualquer tipo de estilo. O alemão não possui esse valor, pois possui a mesma ou talvez maior adaptabilidade, mas, não conserva o seu próprio caráter. Ou isso é tudo que poderiam fazer todas as línguas mais restias, porque renunciando à própria índole, e, em suma, corrompendo-se, facilmente podem se adaptar a este ou àquele estilo estrangeiro. [1948] L'art de traduire est poussé plus loin en allemand que dans aucun autre dialecte européen. Voss a transporté dans sa langue les poètes grecs et latins avec une étonnante exactitude; et W. Schlegel les poètes anglais, italiens et espagnols, avec une vérité de coloris

*dont il n'y avoit point d'exemple avant lui. Lorsque l'allemand se prête à la traduction de l'anglais, il ne perd pas son caractère naturel, puisque ces langues sont toutes deux d'origine germanique; mais quelque mérite qu'il y ait dans la traduction d'Homère par Voss, elle fait de l'Iliade et de l'Odyssée, des poèmes dont le style est grec, bien que les mots soient allemands. La connoissance de l'antiquité y gagne; l'originalité propre à l'idiome de chaque nation y perd nécessairement. Il semble que c'est une contradiction d'accuser la langue allemande tout à la fois de trop de flexibilité et de trop de rudesse; mais ce qui [1949] se concilie dans les caractères peut aussi se concilier dans les langues; et souvent dans la même personne les inconveniens de la rudesse n'empêchent pas ceux de la flexibilité. Mme la Baronne de Stäel-Holstein, De l'Allemagne t. 1. 2<sup>a</sup>. part, ch. 9, p. 248, 3<sup>me</sup>. Édit. Paris 1815.*

*Questo dunque non si chiama esser buona alle traduzioni. Ciò vuol dir solo che una tal lingua può senza incomodo e pregiudizio delle sue regole gramaticali adattarsi alle costruzioni e all'andamento di qualsivoglia altra lingua con somma esattezza. Ma l'esattezza non importa la fedeltà ec. ed un'altra lingua perde il suo carattere e muore nella vostra, quando la vostra nel riceverla, perde il carattere suo proprio, benchè non violi le sue regole gramaticali. Omero dunque non è Omero in tedesco, come non è Omero in una traduzione latina letterale, giacchè anche il latino così poco adattabile, pur si [1950] adatta benissimo alle costruzioni ec.*

dont il n'y avoit point d'exemple avant lui. Lorsque l'allemand se prête à la traduction de l'anglais, il ne perd pas son caractère naturel, puisque ces langues sont toutes deux d'origine germanique; mais quelque mérite qu'il y ait dans la traduction d'Homère par Voss, elle fait de l'Iliade et de l'Odyssée, des poèmes dont le style est grec, bien que les mots soient allemands. La connoissance de l'antiquité y gagne; l'originalité propre à l'idiome de chaque nation y perd nécessairement. Il semble que c'est une contradiction d'accuser la langue allemande tout à la fois de trop de flexibilité et de trop de rudesse; mais ce qui [1949] se concilie dans les caractères peut aussi se concilier dans les langues; et souvent dans la même personne les inconveniens de la rudesse n'empêchent pas ceux de la flexibilité. Mme la Baronne de Stäel-Holstein, De l'Allemagne t. 1. 2<sup>a</sup>. parte, capítulo 9, p. 248, 3<sup>a</sup>. edição, Paris 1815.

Isso, portanto, não é ser bom nas traduções. Isso quer dizer somente que uma determinada língua pode, sem incômodo e dano de suas regras gramaticais, adaptar-se às construções e ao andamento de qualquer outra língua com grande exatidão. Mas a exatidão não importa a fidelidade etc e uma outra língua perde o seu caráter e morre na sua, quando a sua ao recebê-lo perde o seu próprio caráter, mesmo não violando as suas regras gramaticais. Homero, portanto, não é Homero em alemão, como não é um Homero em uma tradução latina literal, uma vez que o latim, tão pouco adaptável, também se [1950] adapta muito bem às



*massimamente greche, senza sgrammaticature, ma non senza perdere il suo carattere, nè senza uccidere e se stesso, e il carattere dell'autore così tradotto. Ed ecco come si può unire in una stessa lingua il carattere flessibile e rude, o restio. V. p. 1953. Fine. Laddove la lingua italiana, che in ciò chiamo única tra le vive, può nel tradurre, conservare il carattere di ciascun autore in modo ch'egli sai tutto insieme forestiero e italiano. Nel che consiste la perfezione ideale di una traduzione e dell'arte di tradurre. Ma ciò non lo consegue con la minuta esattezza del tedesco, benchè sai capace di molta esattezza essa pure (come si può vedere nell'italiano del Monti); bensì coll'infinita pieghevolezza e versatilità della sua indole, e che costituisce la sua indole. V. p.1988.*

*Tornando al proposito, i costumi forestieri introducono in una nazione e nella sua lingua l'indole forestiera. Quindi è che la lingua italiana non è adattabile, come nessun'altra, (e la tedesca meno di ogni [1951] altra) Stäel passim, alla conversazione precisamente francese, qual è quella che i costumi francesi introducono, bensì a tradurla, e pareggiarla. Questa facoltà però finora non è in atto ma in potenza. Se gl'italiani avessero più società, del che sono capacissimi, (come lo furono nel 500) e se conversassero non in francese ma in italiano, essi bem presto riuscirebbero a dare alla loro lingua le parole e qualità equivalenti a quelle della francese in questo genere, e non per tanto parlerebbero e scriverebbero in italiano: riuscirebbero a creare un linguaggio sociale italiano tanto*

construções etc., especialmente gregas, sem agramaticalidades, mas não sem perder o seu caráter, nem sem se destruir e sem destruir o caráter do autor assim traduzido. E eis como se pode unir em uma mesma língua o caráter *flessível e rude* ou *restio*. Ver p. 1953. Fim. Enquanto a língua italiana, a única entre as vivas, pode, ao traduzir, conservar o caráter de cada autor de modo que ele seja ao mesmo tempo estrangeiro e italiano. Nisso reside a perfeição ideal de uma tradução e da arte de traduzir. Mas isso não se consegue com a exatidão minuciosa do alemão, mesmo que seja capaz de muita exatidão ela também (como se pode ver na *Iliada* de Monti), mas com a infinita flexibilidade e versatibilidade da sua índole, e que constitui a sua índole. Ver p. 1988. Voltando ao propósito, os costumes estrangeiros introduzem em uma nação e na sua língua a índole estrangeira. Por isto é que a língua italiana não é adaptável, como nenhuma outra, (e a alemã menos que qualquer [1951] outra) Stäel passim, à conversa precisamente francesa, qual é a que os costumes franceses introduzem, mas a traduzi-la e compará-la. Essa capacidade, contudo, até agora não existe em ato, mas em potência. Se os italianos fossem mais sociáveis, e disso são capazes, (como o foram no século 16) e se se conservassem não em francês, mas em italiano, eles bem rapidamente conseguiriam dar à sua língua as palavras e qualidades equívalentes às da língua francesa nesse gênero, e portanto não falariam e escreveriam em italiano: conseguiriam *criar* uma linguagem

*polito, raffianto, pieghevole e ricco e gaio ec. quanto il francese. Non però francese, ma proprio e nazionale. E in questo si potrebbe bem tradurre allora il linguaggio francese o scritto o parlato, che oggi non traduciamo, ma trascriviamo, come fanno i traduttori tedeschi. Questa capacità è dell'indole dell'italiano, e quindi inseparabile da esso, non però può ridursi ad atto, senza le necessarie circostanze, come solo in questi ultimi tempi la lingua o la poesia italiana, è stata, non resa capace, ma effettivamente applicata allo splendore ec. dello stile virgiliano. (19 Ott. 1821).*

*Gli antichi poeti e proporzionatamente gli scrittori in prosa, non parlavamo mai delle cose umane e della natura, se non per esaltarle, ingrandirle, quando anche parlassero delle miserie e di argomenti, e in stile malinconico ec. Così che la grandezza costituiva il loro modo di veder le cose, e lo spirito della loro poesia. Tutto al contrario accade ne' poeti, e negli [2026] scrittori moderni, i quali non parlano nè possano parlare delle cose umane e del mondo, che per deprimerne, impiccolirne, avvilirne l'idea. Quindi è che i linguaggi antichi sempre innalzano e ingrandiscono, massime quelli de' poeti, i moderni impiccoliscono e abbassano e annullano anche quando sono poetici. Anzi appunto in ciò consiste lo spirito poetico d'oggi (che ha sempre, e massime oggi, grandi rapporti col filosofico di ciascun tempo). Gli antichi si distinguevano dal volgo*

social italiana tão polida, refinada, flexível, rica, clara etc. quanto o francês, porém não francesa, mas própria e nacional. E com isso bem se poderia traduzir, então, a linguagem francesa, escrita ou falada, que hoje não traduzimos, mas transcrevemos, como fazem os tradutores alemães. Essa capacidade é da índole do italiano, e portanto inseparável dele, porém não pode se reduzir em ato, sem as circunstâncias necessárias, como somente nesses últimos tempos a língua ou a poesia italiana foi, não capaz, mas efetivamente aplicada ao esplendor etc. do estilo virgiliano. (19 de outubro de 1821).

Os antigos poetas e, na mesma medida, os escritores em prosa nunca falavam das coisas humanas e da natureza, senão para exaltá-las, engrandecê-las, mesmo quando falavam das misérias e de conflitos em estilo melancólico etc. A grandeza constituía, assim, seu modo de ver as coisas e o espírito da sua poesia. Acontece o contrário com os poetas e [2026] escritores modernos, que não falam nem podem falar das coisas humanas e do mundo senão para enfraquecê-las, diminuí-las e desmoralizar a idéia. Por isso a linguagem antiga sempre exaltava e engrandecia, especialmente a dos poetas e os modernos sempre diminuem, reduzem e anulam, mesmo quando são poéticos. De fato, nisso consiste o espírito poético de hoje em dia (que sempre tem, especialmente nos tempos atuais, grande relação com o filosófico de cada época). Os antigos se distinguiam do popular valorizando as coisas além da opinião

*coll'innalzare le cose al di sopra dell'opinione comune; i moderni poeti col deprimerle al di sotto di essa. In ciò pure v'è grandezza, ma del contrario genere. Onde avviene che gli scritti moderni tradotti p.e. in latino, o le cose moderne trattate in latino, suonano tutt'altro da quello che intendono, e ne segue un effetto discordante tra la grandezza e l'altezza del linguaggio, e la strettezza e bassezza delle idee, ancorché fra noi poeticissime. (Come accaderebbe trasportando le nostre letterature in Oriente). E viceversa traducendo gli antichi negl'idiomi moderni, o trattando in questi le cose antiche.*

*Da ciò segue che la lingua latina [2027] come quella ch'essendo d'indole tutta e distintissimamente antica, non ne ha punto la libertà, è del tutto inettissima alle cose moderne, alle traduzioni degli scritti moderni ec. (e lo spirito umano avrebbe incontrato un grandissimo ostacolo, e camminato con la somma lentezza, se più a lungo, dopo il risorgimento della civiltà, fosse durato negli scrittori, negli affari ec. l'uso e il bisogno di adoperar la lingua latina, per la insufficienza delle volgari.) Le altre lingue antiche vi sono più o meno adattabili, secondo che hanno maggiore o minor libertà, fra le quali tiene il primo luogo la greca. (dico fra le lingue antiche ben colte e formate, giacchè le altre sono adattabili a tutto, non per virtù, ma per difetto, e così può forse dirsi della tedesca.) Viceversa le moderne sono più o meno adattabili alle cose antiche, ed alle traduzioni degli antichi,*

comum; os poetas modernos colocando as coisas abaixo da opinião comum. Também nisso há grandeza, mas de tipo contrário. Daí vem que os escritos modernos traduzidos, por exemplo, em latim, ou as coisas modernas tratadas em latim, soam outra coisa que aquilo que intencionam, seguido de um efeito discordante entre a grandeza e a nobreza da linguagem e a estreiteza e inferioridade das idéias, ainda que entre nós muito poéticas. (Como aconteceria transportando a nossa literatura ao Oriente). Ou, inversamente, traduzindo os antigos para os idiomas modernos, ou tratando nesses as coisas antigas.

Disso resulta que a língua latina [2027], sendo de índole total e distintissimamente antiga, não tem liberdade, e é completamente incapaz de coisas modernas, às traduções dos escritos modernos etc. (e o espírito humano teria encontrado um grande obstáculo e caminhado com grande lentidão, se com mais demora, depois do ressurgimento da civilização, tivessem perdurado nos escritores, nos negócios etc o uso e a necessidade de usar a língua latina, pela insuficiência das vulgares). As outras línguas antigas são mais ou menos adaptáveis, segundo a sua maior ou menor liberdade, sendo que a grega ocupa o primeiro lugar. (digo entre as línguas antigas bem cultas e formadas, uma vez que *as outras são adaptáveis a tudo, não por virtude, mas por defeito*, e isso talvez possa ser dito da alemã.) As modernas, ao contrário, são mais ou menos adaptáveis às coisas antigas e às traduções

*secondo che hanno maggiore o minor libertà, e che tengono più o meno d'indole antica, [2028] o somigliante o affine all'antica: fra le quali ha primissimo luogo l'italiana, (intendo sempre fra le colte) e l'ultimissimo possibile la francese, o piuttosto ella è fuori affatto di questo numero. (1. Nov. di d'Ognissanti. 1821).*

*La perfezion della traduzione consiste in questo, che l'autore tradotto, non sia p. e. greco in italiano, greco o francese in tedesco, ma tale in italiano o in tedesco, quale egli è in greco o in francese. Questo è il difficile, questo è ciò che non in [2135] tutte le lingue è possibile. In francese è impossibile, tanto il tradurre in modo che p.e. un autore italiano resti italiano in francese, quanto in modo che Egli sai tale in francese qualè in italiano. In tedesco è facile il tradurre in modo che l'autore sia greco, latino italiano francese in tedesco, ma non in modo ch'egli sia tale in tedesco qual è nella sua lingua. Egli non può essere mai tale nella lingua della traduzione, s'egli resta greco, francese ec. Ed allora la traduzione per esatta che sia, non è traduzione, perchè l'autore non è quello, cioè non pare p.e. ai tedeschi quale nè più nè meno parve ai greci, o pare ai francesi, e non produce di gran lunga nei lettori tedeschi quel medesimo effetto che produce l'originale nei lettori francesi ec.*

*Questa è la facoltà appunto della lingua italiana, e lo sarebbe stata la greca. Per*

dos antigos, segundo sua maior ou menor liberdade e sua índole mais ou menos antiga, [2028] ou semelhante ou afim à antiga: entre as quais está em primeiríssimo lugar a italiana (quero dizer, como sempre, entre as cultas) e em último lugar possível a francesa, ou melhor, ela está fora, de fato, desse grupo. (1 de novembro de Todos os Santos, 1821)

A perfeição da tradução consiste em que o autor traduzido não seja, por exemplo, grego em italiano, grego ou francês em alemão, mas que seja em italiano ou em alemão como é em grego ou em francês. Isso é o difícil, isso é o que não é [2135] possível em todas as línguas. Em francês é impossível traduzir de modo que, por exemplo, um autor italiano permaneça italiano, de modo que seja em francês como é em italiano. Em alemão é fácil traduzir de modo que o autor seja grego, latino, italiano, francês em alemão, mas não de modo que ele seja em alemão como é na sua língua. Ele nunca pode ser como é na língua da tradução se permanece grego, francês etc. E então a tradução, por mais exata que seja, não é tradução, porque o autor não é aquele, isto é, não parece, por exemplo, aos alemães o que parece aos gregos ou aos franceses, e não produz nos leitores alemães o mesmo efeito que produz o original nos leitores franceses etc.

Essa é precisamente a capacidade da língua italiana e teria sido a da grega. Por

*questo io preferisco l'italiana a tutte [2136] le viventi in fatto di traduzioni.*

*Quello che io dico degli autori dico degli stili, dei modi, dei linguaggi, dei costumi, della conversazione. La conversazioni francese si dee tradurre nell'italiano parlato o scritto, in modo che ella non sia francese in italiano, ma tale in italiano qual è in francese; tale il linguaggio della conversazione in italiano, qual è in francese, e non però francese. (21. Nov. 1821).*

*[2150] Lo stile, e la lingua di Cicerone non è mai tanto semplice quanto nel Timeo, perocch'egli è tradotto dal greco di Platone. E pure Platone fra i greci del secolo d'oro è (se non vogliamo escludere Isocrate) senza controversia il più elegante e lavorato di stile e di lingua, e il Timeo è delle sue opere più astruse, e forse anche più lavorate, perch'esso principalmente contiene il suo sistema filosofico. Platone il principe della raffinatezza nella lingua e stile greco prosaico, riesce maravigliosamente semplice in latino, e nelle mani di Cicerone, a fronte della lingua e stile originale degli altri latini, e di esso Cicerone principe della raffinatezza nella prosa latina. La maggiore raffinatezza e eleganza dell'aureo tempo della letteratura greca, riesce semplicità trasportata non già ne' tempi corrotti ma nell'aureo della letteratura latina, e per opera del suo maggiore scrittore. (23. Nov. 1821.)*

isso, eu prefiro a italiana a todas [2136] as outras vivas com relação à tradução.

O que eu afirmei sobre os autores, afirmo também dos estilos, dos modos, das linguagens, dos costumes, da conversa. A conversa francesa se deve traduzir ao italiano falado ou escrito, de modo que ela não seja francesa em italiano, mas que seja em italiano como é em francês; a linguagem da conversa em italiano como é em francês, mas sem ser francesa. (21 de novembro de 1821).

[2150] O estilo, a língua de Cícero nunca é tão simples quanto no *Timeu*, pois ele traduz do grego de Platão. E mesmo Platão, dentre os gregos do século de ouro, é (se não quisermos excluir Isócrates), sem controvérsia, o mais elegante e trabalhado no estilo e na língua e *Timeu* é uma de suas obras mais complicadas e talvez também mais trabalhadas, porque contém, ademais, o seu sistema filosófico. Platão, o príncipe da elegância na língua e do estilo grego prosaico, resulta surpreendentemente simples em latim pelas mãos de Cícero, em comparação com a língua e o estilo original de outros latinos, e entre eles Cícero é o príncipe da elegância na prosa latina. O maior requinte e elegância do tempo áureo da literatura grega resulta em simplicidade transportada não nos tempos corrompidos, mas na época áurea da literatura latina e por obra de seu maior escritor. (23 de novembro de 1821).

*Vantano che la lingua tedesca è di tale e tanta capacità e potenza, che non solo può, sempre che vuole, imitar e lo stile e la maniera di parlare o di scrivere usata da qualsivoglia nazione, da qualsivoglia autore, in qualsivoglia possibile genere di discorso e di scrittura; non solo può imitare qualsivoglia lingua. Mi spiego. I tedeschi hanno traduzioni dal greco, dal latino, dall'italiano, dall'inglese, dal francese, dallo spagnuolo, d'Omero, dell'Ariosto, di Shakespeare, di Lope, di Calderon ec. le quali non solamente conservano (secondo che si dice) il carattere dell'autore e del suo stile tutto intero, non solamente imitano, esprimono, rappresentano il genio e l'indole della rispettiva lingua, ma rispondono verso per verso, parola per parola, sillaba per sillaba, ai versi, alle costruzioni, all'ordine preciso [2846] delle parole, al numero delle medesime, al metro, al numero e al ritmo di ciascun verso, o membro di periodo, all'armonia imitativa, alle cadenze, e tutte le possibili qualità estrinseche come intrinseche, che si ritrovano nell'originale; di cui per conseguenza elle non sono imitazioni, ma copie così compagne com'è la copia d'un quadro di tela fatta in tavola, o d'una pittura a fresco fatta a olio, o la copia di una pittura fatta in mosaico, o tutt'al più in rame inciso, colle medesimissime dimensioni del quadro. Se questo è, che certo non si può negare, resta solamente che si spieghi con dire che la lingua tedesca non ha carattere proprio, o che il suo proprio carattere si è di non averne alcuno, oltre i cui limiti non possa passare, il che viene*

Elogiam a língua alemã por sua imensa capacidade e potência, que não somente pode, sempre que desejar, imitar o estilo e a maneira de falar ou de escrever usada por qualquer nação, autor e por qualquer gênero de discurso ou de escrita; não somente pode imitar qualquer língua; mas efetivamente pode transformar-se em qualquer língua. Explico. Os alemães têm traduções do grego, do latim, do italiano, do inglês, do francês, do espanhol, de Homero, de Ariosto, de Shakespeare, de Lope, de Calderón etc, que não somente conservam (segundo o que se diz) o caráter do autor e de todo o seu estilo, não somente imitam, exprimem, representando o gênio e a índole da respectiva língua, mas respondem verso por verso, palavra por palavra, sílaba por sílaba, aos versos, às construções, à ordem precisa [2846] das palavras, ao número das mesmas, ao metro, ao número e ao ritmo de cada verso, ou parte do período, à harmonia imitativa, à cadência, a todas as possíveis qualidades extrínsecas como intrínsecas, que se encontram no original; do qual, conseqüentemente, não são imitação, mas cópias tão iguais como é a cópia de uma tela feita em uma prancha ou de uma pintura feita a óleo ou a cópia de uma pintura feita em mosaico, ou ainda em cobre gravado, com as mesmíssimas dimensões do quadro.

Se assim é, e certamente não se pode negar, resta somente explicar dizendo que a língua alemã não possui caráter próprio ou que o seu próprio caráter é o de não ter nenhum, cujos limites não pode ultrapassar, o que vem

*a dir lo stesso. Che una lingua per ricca, varia, libera, vasta, potente, pieghevole, docile, duttilissima ch'ella sia, possa ricevere, non solo l'impronta di altre lingue, ma per così dir, tutte intiere in se stessa tutte le altre lingue; che ella si rida della libertà della infinita molteplicità, della immensità della lingua greca, e dopo averla tutta abbracciata, ed ingoiatone tutte le innumerabili forme, ella si trovi ancora tanta capacità come per lo innanzi, e possa ricevere e riceva, sempre che vuole, tutte le forme [2847] delle lingue le più inconciliabili colla stessa greca (che con tante si concilia) e fra loro; delle lingue teutoniche, slave, orientali, americane, indiane; questo, dico, non può umanamente accadere, se non in una lingua che non abbia carattere; non è accaduto alla greca ch'è stata ed è la più libera, vasta e potente e la più diversissimamente adattabile di tutte le lingue formate che si conoscono; non è accaduto e non accade, che si sia mai saputo o si sappia nessun'altra lingua perfetta di questo mondo.*

*Io determino il mio ragionamento così. Ogni nazione ha un suo carattere proprio e distinto da quello di tutte le altre, come lo ha ciascuno individuo, e tale che niun altro individuo se gli troverà mai perfettamente uguale. Ogni lingua perfetta è la più viva, la più fedele, la più totale imagine e storia del carattere della nazione che la parla, e quanto più ella è perfetta tanto più esattamente e compiutamente rappresenta il carattere nazionale. Ciascun passo della lingua verso la sua perfezione, è un passo verso la sua*

a ser o mesmo. Por mais que uma língua rica, vária, livre, vasta, potente, flexível, dócil, elástica possa receber, não somente a marca de outras linguas, mas por assim dizer, inteiramente em si mesma todas as outras línguas; que ela se rida da liberdade, da infinita multiplicidade, da imensidão da língua grega e depois de tê-la abraçado e devorado todas suas inumeráveis formas, ela encontra ainda tanta capacidade como no início e possa receber e receba, sempre que desejar, todas as formas [2847] das línguas mais incompatíveis com a grega (que é compatível com tantas) e entre elas; das línguas teutônicas, eslavas, orientais, americanas, indianas; isso, afirmo, não pode humanamente acontecer, senão com uma língua que não tenha caráter; não aconteceu à grega, que foi e é a mais livre, vasta, potente e a mais adaptável de todas as línguas formadas que se conheça; não aconteceu e não acontece, que se tenha sabido ou se saiba, com nenhuma outra língua perfeita deste mundo.

Eu direciono o meu pensamento da seguinte maneira. Toda nação possui um caráter próprio e distinto de todas as outras, como ocorre com cada indivíduo, a tal ponto que nenhum indivíduo nunca será completamente igual a outro. Cada língua perfeita é a mais viva, a mais fiel, a imagem mais total da história e caráter da nação que a fala e quanto mais é perfeita mais exata e completamente representa o caráter nacional. Cada passo da língua em direção á sua perfeição é um

*intera conformazione col carattere de'nazionali. Ora domando io: i tedeschi non [2848] carattere nazionali? Certo che l'hanno. Forse non ancora sviluppato, di modo ch'essendo tuttavia informe, è capace d'ogni configurazione, e non ben si distingue da quello degli altri popoli? Anzi sviluppatissimo, perchè la civiltà loro è già in un alto grado. Forse così vario, così sfuggibile, così pieghevole, così adattabile ad ogni sorta di qualità, ch'esso abbracci tutti i caratteri delle altre nazioni, e a tutti questi si possa conformare? Tutto l'opposto, perchè il carattere della nazione tedesca è benissimo marcato, e così costante, che forse il suo difetto è di piegare alla roideur, a una certa rigidità e durezza, e di mancare un poco troppo di mollezza e pieghevolezza. Ma quando anche fosse appunto il contrario (come sarebbe fino a un certo segno negli italiani), a me basterebbe che la nazione tedesca avesse pure un qualunque carattere, che offrisse abbastanza tratti di distinzione per non poterlo confondere con un altro, e molto meno con qualsivoglia altro. Or dunque se la nazione tedesca ha un carattere proprio, se essendo civile non può non averlo, se tutte le nazioni civili lo hanno e non possono mancare, [2849] la lingua tedesca, s'ella è formata, e più, s'ella è perfetta, dev'essere una fedelissima e completa immagine di questo carattere, e per conseguenza avere anch'essa un carattere, e determinato e costante, e tale che non si possa confondere con quello di un'altra lingua, nè ella possa ammettere il*

passo em direção à sua inteira configuração com o caráter dos nacionais. Agora, pergunto eu: os alemães não [2848] possuem caráter nacional? Certamente possuem. Ou talvez ainda não desenvolvido, de modo que sendo informe é capaz de qualquer configuração e não se distingue bem do caráter dos outros povos? Aliás, desenvolvidíssimo, porque sua civilização já se encontra em um grau elevado. Talvez por ser assim vário, passageiro, flexível, adaptável a qualquer tipo de qualidade que o alemão abraça todos as características das outras nações e a todos possa se ajustar? O contrário, porque o caráter da nação alemã é muito marcado e tão constante que talvez o seu defeito seja o de curvar-se à *roideur*, a uma certa rigidez e dureza, e de carecer de um pouco de moleza e flexibilidade. Mas quando foi precisamente o contrário (como seria até um certo ponto nos italianos), a mim bastaria que a nação alemã tivesse um caráter qualquer, que oferecesse traços de distinção suficientes para não ser confundida com um outro e muito menos com qualquer outro. Logo, se a nação alemã tem um caráter próprio, se sendo civil não pode não tê-lo, se todas as nações civis o têm e não podem carecer dele, [2849] a língua alemã, se é formada, e ainda, se é perfeita, deve ser uma fiel e completa imagem desse caráter e, conseqüentemente, deve ter também um caráter determinado e constante, que não se possa confundir com o de uma outra língua, nem ela pode aceitar o caráter de uma outra



*carattere di un'altra lingua, ancorchè simile a lei, né, molto meno, scambiare il suo proprio carattere con questo. Ma la lingua tedesca senza far violenza alcuna a se stessa, ammette le costruzioni, le forme, le frasi, l'armonia, non solo delle lingue affini, non solo delle settentrionali, ma delle più aliene, ma delle antichissime, delle meridionali, delle formate e delle informi, di quelle che appartengono a nazioni per costumi, per opinioni, per governi, per costituzione corporale, per climi, per leggi eterne della natura disparatissime, ed eziandio contrarissime al carattere proprio e costantissimo e certissimo della nazione tedesca, in somma di tutte le possibili lingue passate e presenti, e per così dir future. Dunque la lingua tedesca non è formata, non è determinata, e molto meno, perfetta.*

*Parlando dell'adattabilità o pieghevolezza, e della varietà e libertà [2850] di una lingua, bisogna distinguere l'imitare dall'aggiugliare, o rifare le cose dalle parole. Una lingua perfettamente pieghevole, varia, ricca e libera, può imitare il genio e lo spirito di qualsivoglia altra lingua, e di qualunque autore di essa, può emularne e rappresentarne tutte le varie proprietà intrinseche, può adattarsi a qualunque genere di scrittura, e variar sempre di modo, secondo la varietà d'essi generi, e delle lingue e degli autori che imita. Questo fra tutte le lingue perfette antiche e moderne potè sovraneamente fare la lingua greca, e questo fra le lingue vive può, secondo me, sovrantemente la lingua italiana. Perciò io dico che questa e quella sono piuttosto*

língua, ainda que semelhante a ela, nem, muito menos, trocar o seu próprio caráter pelo caráter desta. Mas a língua alemã sem se violentar, admite as construções, as formas, as frases, a harmonia, não somente das línguas afins, das setentrionais, mas das mais estranhas, das mais antigas, das meridionais, das formadas e das informes, das que pertencem a nações por costumes, opiniões, governos, constituição corporal, climas, leis eternas da natureza variadíssimas, e muito contrárias ao caráter próprio, constantíssimo, certíssimo da nação alemã, em suma, de todas as línguas passadas e presentes, e por assim dizer, futuras. Por isso, a língua alemã não é formada, não é determinada e, muito menos, perfeita.

A propósito de adaptação ou flexibilidade, e variedade e liberdade [2850] de uma língua, é necessário distinguir o imitar do igualar ou refazer as coisas das palavras. Uma língua perfeitamente flexível, vária, rica e livre pode imitar o gênio e o espírito de qualquer outra língua e de qualquer autor, pode competir e representar todas as várias propriedades intrínsecas, pode adaptar-se a qualquer gênero de escrita e variar sempre de modo, segundo a variedade desses gêneros, e das línguas e dos autores que imita. Foi o que, entre todas as línguas perfeitas antigas e modernas, pôde soberaneamente fazer a língua grega, e isso entre as línguas vivas pode soberantemente fazer na minha opinião, a língua italiana. Por isso eu afirmo que esta e aquela são, antes, um agregado de línguas que uma única língua, não

*ciascuna un aggregato di più lingue che una lingua, non volendo dire ch'elle non abbiano un carattere proprio, ma un carattere composto e capace di tanti modi quanti l'or piaccia. Questo è imitare, come chi ritrae dal naturale nel marmo, non mutando la natura del marmo in quella dell'oggetto imitato; non è copiare nè rifare, come chi da una figura di cera ne ritrae un'altra tutta [2851] compagna, pur di cera. Quella è operazione pregevole, anche per la difficoltà d'assimilare un oggetto in una materia di tutt'altra natura; questa è bassa e triviale per la molta facilità, che toglie la meraviglia; e in punto di lingua è dannoso, perchè si oppone alla forma e natura ed essenza propria ch'ella o ha o dovrebbe avere. Imitando in quel modo s'imitano le cose, cioè lo spirito ec. delle lingue, degli autori, dei generi di scrittura; imitando alla tedesca s'imitano le parole, cioè le forme materiali, le costruzioni, l'ordine de' vocaboli di un'altra lingua (il che una perfetta, anzi pure formata, non dee mai poter fare, nè può per natura fare); e probabilmente s'imitano queste, e non le cose; cioè non s'arriva ad esprimer l'indole, la forza, la qualità, il genio della lingua e dell'autore originale (benchè pretendano di sì), appunto perchè in un'altra e diversissima lingua se ne imitano anzi copiano le parole: e mad. di Staël ancora è di questo sentimento in un passo che ho recato altrove della prima lettera alla Biblioteca Italiana, 1816, n. 1.*

*[2852] Una traduzione in lingua greca fatta alla maniera tedesca, una traduzione dove non s'imita, ma si copia, o vogliamo dire*

querendo dizer que não tenham um caráter próprio, mas um caráter composto e capaz de tantos modos quanto queiram. Isso é imitar, como quem imita naturalmente o mármore, não mudando a natureza do mármore na do objeto imitado; não é copiar nem refazer, como quem de uma figura de cera retrata uma outra [2851] igual, mas de cera. Aquela é operação de valor, também pela dificuldade em assimilar um objeto em uma matéria de uma outra natureza; essa é baixa e trivial por sua extrema facilidade, que tira a surpresa; e em relação à língua é danoso, porque se opõe à forma e natureza e essência própria que ela tem ou deveria ter. Imitando daquele modo, imitam-se coisas, isto é, o espírito etc das línguas, dos autores, dos gêneros de escrita; imitando à moda alemã, imitam-se as palavras, isto é, as formas materiais, as construções, a ordem dos vocábulos de uma outra língua (o que uma língua perfeita; ao invés, formada, nunca deve fazer, nem pode, por natureza fazer); e provavelmente se imitam essas e não as coisas; isto é, não se chega a exprimir a índole, a força, a qualidade, o gênio da língua e do autor original (ainda que pretendam que sim), precisamente porque em uma outra e diversíssima língua se imitam, ao contrário, copiam-se as palavras: e Mad. De Staël ainda é desse sentimento em um passo a que me referi em outro lugar da primeira carta à Biblioteca Italiana, 1816, n. 1. [2852] Uma tradução em língua grega feita à maneira alemã, uma tradução onde não se imita, mas se copia, quer dizer, imitam-se as palavras, devendo-se nas traduções imitar

*s'imitano le parole, dovendosi nelle traduzioni imitar solo le cose, si è quella de'libri sacri fatti da' Settanta. Ora la medesima lingua greca, quella così immensamente pieghevole e libera, nondimeno, percioch'ella è pur lingua formata e perfetta, riesce in quella traduzione (fatta certo in antico e buon tempo) affatto barbara e ripugnante a se stessa, e non greca; e di più, quantunque noi non possiamo per la lontananza de'tempi, e la scarsezza delle notizie grammaticali ec. e la diversità de' costumi e dell'indole, neppur leggendo gli originali ebraici, pienamente giudicare e sentir qual sia il proprio gusto de'medesimi, e il vero genio di quella lingua, nondimeno possiamo ben essere certissimi che questo gusto e questo genio non è per niente rappresentato dalla version de' Settanta, che non è quello che noi vi sentiamo leggendola, che non ve lo sentirono i greci contemporanei o posteriori, e ch'ella in somma fu ben lontana dal fare ne'greci lo stesso effetto, nè di gran lunga simile, neppure analogo a [2853] quello che facevano ne' lettori ebrei gli originali<sup>1</sup>. Ch'è appunto il fine che dovrebbero avere le traduzioni, e che i tedeschi pretendono di pienamente e squisitamente conseguire col loro metodo. Aggiungasi dopo tutto ciò che*

---

<sup>1</sup> Seppure però la lingua ebraica ha genio, o altra indole come quella di non averne veruna. E certo la lingua ebraica per essere informe, può forse esser ben rappresentata e imitada con una traduzione in qualsivoglia lingua, che per esser troppo esatta sia anch'essa informe. Il che non accadrebbe in verun altro caso. Vedi la pag. 2909-2910 fine 2913. Vedi anche una giunta a questa pagina nella p. 2913.

somente as coisas, é a tradução dos livros sagrados feita pelos Setenta. Ora, a própria língua grega, imensamente flexível e livre, não obstante ser uma língua formada e perfeita, consegue naquela tradução (certamente feita nos bons tempos antigos), de fato, ser bárbara e repugnante em si mesma e não grega; e mais, se bem que nós não possamos pela distância do tempo, escassez de informações gramaticais etc., e a diversidade dos costumes, da índole, nem mesmo lendo os originais hebraicos, julgar plenamente e sentir qual seja o gosto deles, e o verdadeiro gênio daquela língua, contudo podemos estar bem certos de que esse gosto e gênio não são representados na versão dos Setenta, que não é aquilo que nós sentimos ao lê-la, que não sentirão os gregos contemporâneos ou posteriores, e que ela está, em suma, bem longe de proporcionar aos gregos o mesmo efeito, nem um efeito similar ou análogo [2853] aquilo que proporcionavam aos leitores hebreus, os originais<sup>1</sup>. Que é, de fato, o fim que deveriam ter as traduções, e que os alemães pretendem plena e refinadamente conseguir com o método deles. Acrescentese, ademais, que a tradução dos Setenta, bárbara por sua demasiada conformidade

---

<sup>1</sup> Se, contudo, a língua hebraica tem um gênio, ou outra indole como a de não ter nenhuma. E a língua hebraica por ser sem forma, talvez possa ser bem representada e imitada com uma tradução em qualquer língua, que para ser muito exata também é sem forma. O que não acontece em nenhum outro caso. Ver a p 2909-2910 fim 2913. Ver também um acréscimo a essa página na p. 2913.

*la traduzione de' Settanta, barbara per troppa conformità estrinseca coll'originale, non le è di gran lunga così scrupolosamente e onninamente conforme, come le vantate traduzioni tedesche agli originali loro.*

*Una lingua perfetta che sia pienamente libera ec. colle altre qualità dette di sopra, contiene in se stessa, per dir così, tutte le lingue virtualmente, ma non mica può mai contenerne neppur una sostanzialmente. Ella ha quello che equivale a ciò che le altre hanno, ma non già quello stesso precisamente che le altre hanno. Ella può dunque con le sue forme rappresentare e imitare l'andamento dell'altre, restando però sempre la stessa, e sempre una, e conservando il suo carattere ben distinto da tutte; non già assumere l'altrui forme per contraffare l'altrui andamento; dividendosi e moltiplicandosi in mille lingue, e mutando a [2854] ogni momento faccia e fisionomia per modo che o non si possa mai sapere e determinare qual sia la sua propria, o di questa non si possa mai fare alcuno argomento da quelle ch'ella assume, nè in queste raffigurarla.*

*Ella é cosa più che certa e conosciuta che i popoli meridionali differiscono per tratti essenzialissimi e decisivi di carattere da' popoli settentrionali, e gli antichi da' moderni, per non dire delle altre secondarie suddivisioni e suddifferenze nazionali caratteristiche. Ella è cosa ugualmente inconcussa che il carattere di ciascuna lingua perfetta si è precisamente quello della nazione che la parla, e viceversa. La stessa verità è*

extrínseca com o original, não é tão escrupulosamente e *onninamente* semelhante, como as elogiadas traduções alemãs aos originais.

Uma língua perfeita que seja plenamente livre etc com as outras qualidades acima referidas, contém em si mesma, por assim dizer, todas as línguas virtualmente, mas nunca pode conter nem mesmo uma substancialmente. Ela tem aquilo que equivale ao que as outras possuem, mas não precisamente o que as outras possuem. Ela pode, então, com as suas formas representar e imitar o andamento das outras, permanecendo, porém, sempre a mesma, e sempre uma, e conservando o seu caráter diferente de todas; não assumindo as formas alheias para *plagiar* o andamento alheio; dividindo-se e multiplicando-se em mil línguas e mudando a [2854] todo momento a face e a fisionomia, de modo que não se possa saber e determinar qual é a sua própria, ou que dessa não se possa justificar nada daquela que ela assume, nem nessa resrepresentá-la.

É coisa certa e conhecida que os povos meridionais diferem dos povos setentrionais pelos traços essenciais e decisivos de caráter, e os antigos dos modernos, para não falar de outras secundárias subdivisões e subdiferenças nacionais características. É algo igualmente sem discussão que o caráter de toda língua perfeita é precisamente o da nação que a fala e vice-versa. A mesma verdade é inegável e universal em relação à literatura. Ou que uma língua setentrional possa sem minimamente violentar-se nem

*indubitata e universale intorno alla letteratura. Or dunque che una lingua settentrionale possa senza menomamente violentarsi nè differir da se stessa, non solo imitare, anzi copiare, il carattere, ma assumere indifferentemente le forme, l'ordine, le costruzioni, le frasi, l'armonia di qualunque lingua meridionale come di qualunque settentrionale, che una lingua moderna possa altresì lo stesso indifferentemente con qualunque lingua antica [2855] siccome con qualunque moderna; questo in rerum natura, e se i principii della logica universale vagliono qualcosa ne' casi particolari, é impossibile quando questa lingua sia veramente formata e determinata, emolto più nella supposizione che sia perfetta. Questo medesimo oltre di ciò, secondo tutte le regole e teorie speculative della letteratura, secondo tutti gl'insegnamenti dati finora dall'osservazione e dall'esperienza in queste materie, è contraddittorio in se stesso, non essendo possibile che una tal lingua contraffacendo esattamente le forme, e frasi proprie e speciali d'un'altra lingua caratteristicamente diversa, ne rappresenti il genio e il carattere, e ne conservi lo spirito; essendosi sempre veduto ne' casi particolari, e confermato colle ragioni speculative generali, che da tal causa risulta contrario effetto, e contrario totalmente, anche trattandosi di lingue affini, e somiglianti di carattere. Ma lasciando questo, e tornando alla prima impossibilità, dico che il carattere proprio di una lingua, è sempre per sua*

diferir de si mesma, não somente imitar, ao contrário, copiar o caráter, mas assumir indiferentemente as formas, ordem, construções, frases, a harmonia de qualquer língua meridional como de qualquer setentrional, que uma língua moderna possa fazer igualmente o mesmo com qualquer língua antiga [2855] ou moderna; este *in rerum natura*, e se os princípios da lógica universal valem qualquer coisa nos casos particulares é impossível quando essa língua está verdadeiramente formada e determinada, e muito mais na suposição de que seja perfeita. Além disso, a mesma coisa segundo todas as regras e teorias especulativas da literatura, segundo todos os ensinamentos fornecidos até agora pela observação e pela experiência nessas matérias são contraditórios por si mesmos, não sendo possível que tal língua imitando extamente as formas, frases próprias e especiais de uma outra língua caracteristicamente diversa, represente o gênio e o caráter e conserve o espírito da língua; tendo-se sempre visto nos casos particulares, e confirmado com as razões especulativas gerais, que de tal causa resulta um efeito contrário e totalmente contrário, tratando-se de línguas afins e semelhantes de caráter. Mas deixando isso de lado, e voltando à primeira impossibilidade, afirmo que o caráter por sua natureza, sempre exclui os outros, já que é o caráter [2856] de

*natura esclusivo degli altri caratteri, siccome lo è quello [2856] di una nazione, quando sia formato e completo; che quello ch'è impossibile alla nazione è impossibile alla lingua; che se la nazione tedesca non può assumere per natura il preciso e proprio carattere de' francesi, se non può assumerne i costumi e le maniere senza nuocere al carattere nazionale, senza guastarsi, senza rendersi affettata, e dimostrarsi composta di parti contraddittorie, e produrre il senso della sconvenienza, dello sforzo, della violenza fatta alla propria natura, così la lingua tedesca, s'ella ha già forma propria e certa, s'ella ha carattere, s'ella è perfetta, non può per natura contraffare e ricopiare il carattere delle altre lingue, non può senza gl'inconvenienti sopraccennati e anche maggiori, rinunciando alle forme proprie, assumere nelle traduzioni le forme delle lingue straniere.*

*Astraendo da tutto questo, dico che in una lingua la quale abbia pienamente questa facoltà, le traduzioni di quel genere che i tedeschi vantano, meritano poca lode. Esse dimostrano che la lingua tedesca, [2857] come una cera o una pasta informe e tenera, è disposta a ricevere tutte le figure e tutte le impronte che se le vogliono dare. Applicatele le forme di una lingua straniera qualunque, e di un autore qualunque. La lingua tedesca le riceve, e la traduzione è fatta. Quest'opera non è gran lode al traduttore, perchè non ha nulla di meraviglioso; perchè nè la preparazione della pasta, nè la fattura della*

uma nação, quando está formado e completo; que o que é impossível à nação é impossível à língua; que se a nação alemã não pode assumir por natureza o caráter preciso e próprio dos franceses, se não pode assumir os costumes e as maneiras francesas sem prejudicar o caráter nacional, sem estragar-se, sem se tornar afetada e estar composta de partes contraditórias e produzir o sentido da inconveniência, do esforço, da violência causada à própria natureza, assim a língua alemã, se ela já possui forma própria e certa, se ela tem caráter, se ela é perfeita, não pode, por natureza, imitar e recopiar o caráter das outras línguas, não pode, sem os inconvenientes acima citados e ainda maiores, renunciando às formas próprias, assumir nas traduções as formas das línguas estrangeiras.

Abstraindo tudo isso, afirmo que em uma língua que possua plenamente essa capacidade, as traduções do gênero de que os alemães se orgulham, merecem pouco louvor. Esses desmonstram que a língua alemã, [2857] como uma cera ou uma massa informe e macia, está disposta a receber todas as figuras e todas as marcas que se querem dar. Aplicam-se as formas de uma qualquer língua estrangeira e de um qualquer autor. A língua alemã as aceita e a tradução é feita. Essa obra não é um grande mérito do tradutor, porque não existe nada de surpreendente; porque nem a preparação

*stampa ch'egli vi applica, appartiene a lui, il quale per conseguenza non è che un operaio servile e meccanico; perchè dov'è troppa facilità quivi non è luogo all'arte, né il pregio dell'imitazione consiste nell'uguaglianza, ma nella simiglianza, nè tanto è maggiore quanto l'imitante più s'accosta all'imitato, ma quanto più vi s'accosta secondo la qualità della materia in cui s'imita, quanto questa materia è più degna; e quel ch'è più, quanto v'ha più di creazione nell'imitazione, cioè quanto più v'ha di creato dall'artefice nella somiglianza che il nuovo oggetto ha coll'imitato, ossia quanto questa somiglianza vien più dall'artefice che dalla materia, ed è più nell'arte [2858] che in essa materia, e più si deve al genio che alle circostanze esteriori. Neanche una tal opera può molto giovare alla lingua, nè servire ad arricchirla, o a variarla, o a formarla e determinarla, sì perch'ella dee perdere queste impronte e quest forme colla stessa facilità con cui le riceve e per la ragione stessa per cui così facilmente le riceve; sì perchè queste nella lora molteplicità nocciono l'una all'altra, si scancellano e distruggono scambievolmente, e impediscono l'una all'altra l'immedesimarsi durabilmente e connaturarsi colla favella; sì perchè questa molteplicità immoderata è incompatibile con quella tal quale unità di carattere che dee pur avere una favella ancorchè immensa, massime ch'elle sono diversissime l'une dall'altre, o ripugnano scambievolmente; sì perchè garn parte di queste forme o impronte essendo alienissime o affatto contrarie al*

da massa nem a feitura da estampa que ele aplica pertence a ele mesmo, que, consequentemente, não passa de um operário servil e mecânico; porque onde existe muita facilidade não há lugar para a arte, nem o valor da imitação consiste na igualdade, mas na semelhança, nem é maior quanto mais se aproxima o imitador do imitado, mas quanto mais se aproxima segundo a qualidade da matéria da qual se imita, quanto essa matéria é mais digna; e mais, quanto mais existe criação na imitação, isto é, quanto mais criou como artista na semelhança que o novo objeto mostra com o imitado, ou seja, quando essa semelhança vem mais do artífice que da matéria, e esta mais na arte [2858] que na matéria, deve mais ao gênio que às circunstâncias exteriores. Nem mesmo uma determinada obra pode ajudar muito a língua, nem servir para enriquecê-la, variá-la, formá-la ou determiná-la; porque essas na sua multiplicidade, se prejudicam, se anulam e se destroem mutuamente, e impedem de se identificar duravelmente uma com a outra e se adequar com a fala; porque esta multiplicidade não moderada é incompatível com aquela unidade de caráter que a língua deve ter ainda que imensa, especialmente porque são muito diferentes, ou se rejeitam mutuamente; grande parte dessas formas ou marcas sendo afastadas ou, de fato, contrárias ao caráter nacional dos alemães e da

*carattere nazionale de' tedeschi, e a quello della loro letteratura, non possono se non nuocere alla lingua, e guastarla, o impedire o ritardare ch'ella prenda e fortemente [2859] abbracci e ritenga quella sola forma e carattere che le può convenire, cioè quella che sia conforme al carattere della nazione e della nazionale letteratura, senza la qual forma perfettamente determinata, e da lei perfettamente ricevuta per costantemente conservarla, essa lingua non sarà mai compiuta e perfetta.*

*Conchiudo che se i traduttori tedeschi (grandissimi letterati e dottissimi, e spesso uomini di genio) fanno veramente quegli effetti che ho ragionati nel principio di questo pensiero, il che pienamente credo quanto alle cose che appartengono all'estrinseco; se con ciò non fanno alcuna violenza alla lingua, nel che credo assai ma assai meno di quel che si dice; se in somma la lingua tedesca, quanto alle qualità sopra discusse, è tale quale si ragiona, nel che non so che mi credere; la lingua tedesca come applicata assai tardi alla letteratura, e come appunto vastissima e immensamente varia, sì per l'antichità della sua origine, sì per la moltitudine degl'individui, e diversità de' popoli che la parlano, non è ancora nè perfetta, nè formata e sufficientemente [2860] determinata; ch'ella è ancora troppo molle per troppa freschezza; ch'ella col tempo e forse presto (per l'immenso ardore, attività e infaticabilità letteraria di quella nazione) acquisterà quella sodezza e certezza che*

literatura, não podem senão prejudicar a língua e estragá-la ou impedir ou retardar que ela pegue, [2859] abraça fortemente e conserve aquela única forma e característica que lhe pode convir, isto é, o que está de acordo com as características da nação e da literatura nacional, sem a forma perfeitamente determinada e dela recebida perfeitamente para constantemente conservá-la. Essa língua nunca será completa e perfeita.

Concluo que se os tradutores alemães (grandes literatos, muito sábios e freqüentemente homens de gênio) causam verdadeiramente os efeitos sobre os quais refleti no início desse pensamento, acredito plenamente nas coisas que pertencem ao extrínseco; se com isso não violentam a língua, no que acredito muito, mas muito menos daquilo que se diz; se, em suma, a língua alemã quanto às qualidades acima discutidas é tal como se pensa, não sei no que acreditar; a língua alemã, aplicada tarde na literatura e de fato vasta, imensa e vária, seja pela antigüidade de sua origem seja pela multiplicação de seus indivíduos e diversidade dos povos que a falam, não é ainda nem perfeita nem formada e suficientemente [2860] determinada; ela é ainda muito mole por ser muito fresca; ela, com o tempo e talvez logo (pelo imenso entusiasmo, atividade e infatigabilidade literária daquela nação), vai adquirir a solidez e certeza que convém a cada língua e



*conviene a ciascuna lingua, e quella particolare forma e determinato e stabil carattere e proprietà, e quel genere di perfezione che conviene a lei, con quel tanto di unità caratteristica ch'è inseparabile dalla perfezione di qualunque lingua, siccome di qualunque nazione, e forse di qualunque cosa, se non altro, umana; che allora ella potrà essere e sarà liberissima, vastissima, ricchissima, potentissima, pieghevollissima, capacissima, immensa, e immensamente varia, pari in queste qualità astrattamente considerate, e superiore eziandio, se si vuole e se è possibile, non che all'italiana ma alla stessa lingua greca, ma non per tanto ella non avrà o non conserverà per niun modo quelle facoltà stravaganti e senza esempio, divise di sopra; e quelle traduzioni ora lodate e celebrate piuttosto, cred'io, per gusto matematico che letterario, piuttosto come curiosità che come opere di genio, [2861] piuttosto come un panorama o un simulacro anatomico o un automa, che come una statua di Canova, piuttosto misurandole col compasso, che assaporandole e gustandole e paragonandole agli originali col palato, quelle traduzioni, dico, parranno ai tedeschi non tedesche, e nel tempo stesso non capaci di dare alla nazione la vera idea degli originali, aliene dalla lingua, e proprie di un'epoca d'imperfezione, e immaturità. (29-30 Giugno 1823).*

*Altro è che una lingua sia pieghevole, adattabile, duttile; altro ch'ella sai molle come*

aquela forma particular, caráter determinado, estável, propriedade e aquele tipo de perfeição que convém a ela, com aquele tanto de unidade caracterísitca que é inseparável da perfeição de qualquer língua, assim como de qualquer nação e talvez de qualquer coisa, senão outra, humana; então ela poderá ser e será muito livre, vasta, rica, potente, flexível, capaz, imensa, e imensamente vária, igual nessas qualidades abstratamente considerada e também superior, se se quer e se é possível, não também à italiana mas à língua grega, portanto ela não terá ou não conservará de modo algum aquelas capacidades extravagantes e sem exemplo, imaginada acima; e aquelas traduções, louvadas e celebradas, acredito eu, mais por gosto matematico que literário, mais como curiosidade que como obra de gênio, [2861] mais como panorama ou um simulacro anatômico ou um robô, que como uma estátua de Canova, antes medindo com o compasso, que saboreando, experimentando e comparando com os originais com o palato, que aquelas traduções parecem aos alemães não alemão, mas ao mesmo tempo não capazes de dar à nação a verdadeira idéia dos originais, alheia da língua e própria de uma época de imperfeição e imaturidade. (29-30 Junho de 1823).

Uma coisa é uma língua ser flexível, adaptável, dútil; e outra é ela ser mole como

*una pasta. Quello è un pregio, questo non può essere senza infirmità, voglio dire, senza che la lingua manchi di una forma e di un carattere determinato, di compimento, di perfezione. Questa informe mollezza pare che si debba necessariamente attribuire alla presente lingua tedesca, se è vero, come per modo di elogio predicano gli alemanni, che ella possa nelle traduzioni prendere tutte le possibili forme delle lingue e degli autori i più disparati tra se, senza ricevere alcuna violenza. Ciò vuol dire ch'ella è una pasta informe e senza consistenza alcuna; per conseguente, priva di tutte le bellezze e di tutti i pregi che risultano dalla determinata proprietà, e dall'indole e forma compiuta, naturale, nativa, caratteristica di una lingua. La pieghevolezza, la duttilità, la elasticità (per così dire), non escludono nè la forma determinata e compiuta nè la consistenza; ma certo non ammettono i vantati miracoli delle traduzioni tedesche. La lingua italiana possiede questa pieghevolezza in sommo grado fra le moderne colte. La greca non possedeva quella vantata facoltà della tedesca. (Bologna 26. Agosto. 1826.).*

*Alla p. 4249. fin. Il medesimo Chesterfield nota più volte come pregi distintivi e dei principali della letteratura nostra, e come di quelli che principalmente la possono far degna della curiosità degli stranieri, l'aver degli eccellenti storici, e delle eccellenti traduzioni dal latino e dal greco, mostrando poi di aver l'occhio particolarmente a quelle della Collana. Va*

uma massa. A primeira é um valor, a segunda não pode existir sem infirmitade, quero dizer, sem que falte à língua uma forma, e um caráter determinado, de conclusão, de perfeição. Essa moleza sem forma se pode atribuir à língua alemã atual, se é verdadeiro, como elogiosamente apregoam os alemães, que ela possa, nas traduções, assumir todas as possíveis formas das línguas e dos autores os mais diversos entre si, sem nenhuma violência. Isso quer dizer que ela é uma massa informe e sem consistência; conseqüentemente privada de todas as belezas e de todos os valores resultantes da propriedade determinada e da índole e forma acabadas, natural, nativa, característica de uma língua. A flexibilidade, a elasticidade, a ductilidade (por assim dizer) não excluem nem a forma determinada e acabada nem a consistência; mas certamente não admitem os vangloriados milagres das traduções alemãs. A língua italiana possui essa flexibilidade em alto grau dentre as línguas cultas modernas. A língua grega não possuía essa admirada capacidade da alemã. (Bolonha, 26 de agosto de 1826).

À p. 4249. Final. O próprio Chesterfield nota muitas vezes como valores distintivos e importantes da nossa literatura, e que podem ser dignos da curiosidade dos estrangeiros, o possuir excelentes historiadores e excelentes traduções do latim e do grego, tendo em vista particularmente os da *Collana*. Perfeito para o primeiro item. O segundo não pode servir

*bene il primo capo. Il secondo non può servire ad altro che a mostrar l'ignoranza grande dei forestieri circa le cose nostre. Perchè se la nostra letteratura è povera in alcuno articolo, lo è certamente in quel delle buone traduzioni dal latino e dal greco. Di quelle specialmente della Collana non ve n'è appena una che si possa leggere, quanto alla lingua e allo stile, e per se; e che non dica poi, almeno per la metà, il rovescio di quel che volle dire e disse l'autor greco e latino. Tutte le letterature (eccetto forse la tedesca da poco in qua) sono povere di traduzioni veramente buone: ma l'italiana in questo, se non si distingue dall'altre come più povera, non si distingue in modo alcuno. Solamente è vero che noi cominciammo ad aver traduzioni dal latino e dal greco classico (non buone, ma traduzioni semplicemente), molto [4264] prima di tutte le altre nazioni. Il che è naturale perchè anche risorse prima in Italia che altrove, la letteratura classica, e lo studio del vero latino, e del greco. E n'avemmo anche in gran copia. E questo furono forse le cagioni che producessero tra gli stranieri superficialmente acquainted with le cose nostre quella opinione, che ebbe tra gli altri il Chesterfield. Nondimeno in quel medesimo tempo, anzi alquanto innanzi, avveniva al Maffei in Baviera, dov'ei si trovava, quel ch'egli scrive nella prefazione<sup>1</sup> dei suoi Traduttori italiani ossia notizia de' Volgarrizzamenti*

senão para mostrar a grande ignorância dos estrangeiros sobre nossas coisas. Porque se a nossa literatura é pobre em algum aspecto, certamente o é naquele das boas traduções do latim e do grego. Especialmente das traduções da *Collana*, não existe uma que se possa ler, quanto à língua e ao estilo e por si mesma; e que não diga, ao menos pela metade, o contrário daquilo que quer dizer e disse o autor grego e latino. Todas as literaturas (exceto talvez a alemã) são pobres de traduções verdadeiramente boas: mas a italiana, se não se distingue das outras como a mais pobre, não se distingue em modo nenhum. Somente é verdadeiro que nós começamos a ter traduções do latim e do grego clássico (não boas, mas traduções simplesmente), muito [4264] antes de todas as outras nações. O que é natural porque também surgiu antes na Itália que em outro lugar a literatura clássica e o estudo do verdadeiro latim e do grego, que era abundante. Talvez essas tenham sido as causas que produziram entre os estrangeiros superficialmente *acquainted with* as nossas coisas aquelas opiniões que teve, dentre outros, Chesterfield. Contudo, naquela mesma época, um pouco antes, acontecia a Maffei na Baviera, onde ele se encontrava, o que ele escreve no prefácio<sup>1</sup> de seus *Tradutores italianos, ou seja, notícia das vulgarizações dos antigos escritores latinos e*

<sup>1</sup> Escrevia Chesterfield aquelas coisas por volta de 1750: o *Traduttore italiano* de Maffei foi publicado em 1720.

<sup>2</sup> Escrevia Maffei aquelas coisas por volta de 1750: o *Traduttore italiano* de Maffei foi publicado em 1720.

d'antichi scrittori latini e greci, che sono in luce *indirizzata a una colta Signora, da lui frequentata colà*. Vostro costume era d'antepor la (*lingua*) francese alle altre, per l'avvantaggio di goder per essa gli antichi autori latini e greci, della lettura de'quali sommamente vi compiaceste, avendogli traslatati i francesi. Qui io avea bel dire, che questo piacere potea conseguirsi ugualmente con l'italiana, e che già fin dal felice secolo del 1500 la maggior parte de'più ricercati antichi scrittori era stata in ottima volgar lingua presso di noi recata, che suscitandomisi contra tutti gli astanti, e gli'italiani prima degli altri, restava fermato, che solamente in francese, queste traduzioni si avessero.

*Ed ecco dagli stranieri negato agl'italiani formalmente, e trasferito alla letteratura francese quel medesimo pregio (e circa il medesimo tempo) che altri stranieri come il Chesterfield attribuivano alla italiana. Nella qual prefazione il Maffei afferma aver gli italiani tradotto prima, più, e meglio delle altre nazioni. Per provar la qual proposizione, assunse di comporre, e compose quel suo catalogo dei nostri volgarizzatori. E quanto a me concedo e credo vere le due prime parti di essa proposizione, almen relativamente al tempo in cui il Maffei la scriveva. Concederò anche la terza, relativamente allo stesso tempo, purchè quel meglio delle altre, non escluda il male e il pessimamente assoluto. (27 Marzo 1827).*

*gregos, endereçada a uma senhora culta, que ele freqüentava. O costume era de antepor a (língua) francesa às outras, com a vantagem de desfrutar através dela dos antigos autores gregos e latinos, da leitura dos quais enormemente se gosta, tendo sido traduzidos pelos franceses. Aqui eu tinha algo de bom para dizer, que esse prazer podia conseguir-se igualmente com a italiana e que desde o fim do feliz século de 1500 a maior parte dos antigos escritores mais procurados foi em ótima língua vulgar por nós transposta, suscitando contra todos os presentes, e os italianos antes dos outros, ficava fixo, que somente em francês existissem essas traduções.*

E dos estrangeiros negado aos italianos formalmente, e transferido à literatura francesa aquele mesmo valor (e quase na mesma época) que outros estrangeiros como Chesterfield atribuíam à italiana. No prefácio, Maffei afirma *terem os italianos traduzido antes, mais e melhor do que as outras nações*. Para provar essa proposição prometeu compor, e compôs, aquele seu catálogo dos nossos vulgarizadores. E quanto a mim, concedo e creio verdadeira as duas primeiras partes dessa proposição, ao menos para a época de Maffei. Concederei também a terceira, relativa à mesma época, contanto que aquele *melhor do que as outras* não exclua o *mal* e o *pessimamente* absoluto. (27 de Março de 1827)