

El «yo» en los *Canti*: preliminares al estudio de una figura textual (I).

La ficción autobiográfica y la instancia del «yo» lírico¹

Francisco Amella Vela
Universitat de Barcelona

Abstract

Throughout the history of the hermeneutics of the lyrical work defined as *canzonieri*, autobiographical fiction has largely proved to be both a clue and a hindrance to their sound criticism. This has been very much the fortune of Leopardi's *Canti*, mostly seen as a sheer diagram of the author's career. First part of an eventual series of two, the article emphasizes the role of the lyric-self as structurer and coherer in Leopardi's *collected* poems, and drives attention to its paradoxical nature as a source of poetic creation.

1.

En 1525, apenas nueve años después de que recibieran por primera vez el nombre de *Canzoniere*, Alessandro Vellutello decidía reordenar los *Rerum vulgarium fragmenta* de Petrarca según un criterio estrictamente biográfico, cronológico a la vez que topográfico. Semejante operación editorial era la prueba palmaria de que la estrategia textual en la que residía la clave interpretativa de los *Fragmenta* en tanto obra orgánicamente constituida había pasado inadvertida a sus lectores, que tomaban las rimas petrarquescas a título de agregado de piezas inconexas cuyo principio organizador buscaban fuera del libro, en el fallecimiento de una Laura real, o en una disposición de las mismas que reflejara «in rime» la «vita [...] di messer Francesco Petrarca».

La suerte del *Canzoniere* quedaba así echada, en lo hermenéutico, para varias centurias: ha habido que esperar, en efecto, hasta bien entrado nuestro siglo para que el paciente esfuerzo documental y la sagacidad interpretativa de algunos estudiosos desvelaran no sólo el minucioso proceso de elaboración del *Canzoniere*, sino también, permítaseme la expresión, esa especie de cirugía

1. Este artículo forma parte del conjunto de líneas de investigación desarrolladas o en cualquier caso presentes en la tesis doctoral de quien firma, «*Il fuggitivo Sol*». *El motivo del ocaso y el problema de la ordenación de los «Canti» de Giacomo Leopardi*, y constituye la primera de dos entregas, de las cuales la segunda está prevista para el siguiente número de *Quaderns d'Italìa*.

plástica gracias a la cual Petrarca iba a poder exhibir ante la posteridad el perfil más noble de su retrato moral, al trazar la parábola de una *mutatio animi* cumplida sobre todo en lo artístico, en el giro radical que imprimiera a su producción literaria.

La comprensione del ruolo che egli [Petrarca] affidava alla raccolta, l'individuazione e l'analisi delle tecniche esperite nella fase di ordinamento, la consapevolezza delle implicazioni ideologiche e dei profondi rivolgimenti di poetica connessi alle singole «forme» che via via il libro veniva assumendo, sono tutte acquisizioni moderne, anzi, recenti. [...] Il riordino in chiave biografico-cronologica operato dal Vellutello (1525), ma soprattutto la fortuna di cui Vellutello godette, mostrarono bene come a far difetto fosse proprio la consapevolezza degli aspetti «fanzionali» e dei valori simbolici che essi veicolano. La lettura dei *Fragmenta* come resoconto, trasposizione del vissuto, prolunga nell'epoca del petrarchismo «regolato» l'atteggiamento ingenuo che presiede alle raccolte unitarie, autobiografiche, del secolo precedente. L'assenza di adeguate categorie retoriche ha indubbiamente pesato.²

La principal dificultad a la hora de desentrañar el sentido último de una obra como el *Canzoniere*, tan emblemática en esto, estriba pues en que si bien la ficción biográfica se presenta, por un lado, como condición para la comprensión cabal del texto, por el otro, como acabamos de ver, puede estorbar dicha comprensión tan pronto como la ficción se tome por autobiografía verídica. Y es que, además de los «hechos» que nos son «referidos» en los microtextos que suman el *Canzoniere*, también la propia operación por la que la obra se constituyó en unidad artística es funcional a su interpretación y susceptible de elaboración simbólica, no menos que los acontecimientos que conforman su «trama»: no en vano es ahí donde reside la novedad del *Canzoniere* petrarquesco:

Dante [...] sull'assenza della donna (la morte rappresenta l'assenza e la separazione definitiva) fonda la possibilità stessa di un libro e di una storia, e apre la strada alla lirica moderna come lirica dell'assenza e della separazione, superabile solo grazie alla memoria e alla parola che l'attualizza. La bipartizione diviene la condizione imprescindibile dell'unità del libro poiché consente di evitare la palinodia totale.

[...] La morte di Laura [...] nei RVF non avviene quindi per semplice ripercussione di un evento reale, «per caso», ma per scelta determinata: svolge una funzione fondamentale per la raccolta delle liriche volgari «sparse» in un canzoniere unitario. Anche la separazione fisica e definitiva da Laura consente infatti di attivare il meccanismo della memoria [...]; attraverso la memoria (come già nella *Vita nuova*), possono essere recuperate in un Libro, in un nuovo ordine, le esperienze («prove») e i componimenti precedenti ritenuti più significativi.

2. Marco SANTAGATA, *Dal sonetto al canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*, Padova: Liviana, 1979, p. 21-22.

[...] *La bipartizione del libro sulle ragioni filosofico-morali della svolta e non sulla morte di Laura deve chiarire gli intenti profondi di Petrarca e le ragioni dell'autonomia del «Canzoniere» rispetto alle due opere che pure ne costituiscono i modelli macrostrutturali più immediati («Vita nuova» e «Commedia»).*

[...] *l'«ordine» e l'«unità» tanto a lungo cercati risiedono infatti nel libro stesso, nella letteratura, non nelle ragioni ideologiche e tematiche esposte nell'opera.*³

Al pasar inadvertido, este principio (*l'«ordine» e l'«unità»*) dejó reducida la ficción biográfica a mero efecto realista y, lejos de conferir congruencia al conjunto, contribuyó a incrementar la opacidad del sentido de la obra, por lo que numerosas generaciones de lectores se vieron en la necesidad de buscar en los datos que sí conocían las claves del mensaje que se adivinaba tras la inconexión de las *rime sparse*.

La coincidencia, además, entre la serialización de las piezas (su disposición en el macrotexto) y el orden cronológico de composición de las mismas («L'unificazione [...] avverrà [...] nella *costituzione materiale di quel «Libro-canzoniere» esemplato sull'intera vita di un uomo e coincidente davvero nel suo approntamento con l'intera vita «matura» di Petrarca»*)⁴ alimentó la impresión de realismo que el texto potencialmente contenía, y cimentó la opinión de que el *Canzoniere* constituía una suerte de confesión genuina. Dicha (infeliz) coincidencia ha condicionado un sinfín de lecturas críticas que han acabado por «risolvere il percorso lineare del testo nel diagramma della carriera letteraria dell'autore»,⁵ alejando así de la intención del autor la labor de interpretación «confiada» a los lectores.

Igual suerte iban a correr, varios siglos más tarde, los *Sonetti* de Foscolo, víctimas podríamos decir, durante más de cien años, de una lectura en clave diarístico-biográfica que los privaría hasta 1953 del carácter de sistema cerrado, y organizado por razones intrínsecas, que les es propio, de su carácter en suma de «insieme artistico». También en este caso el biografismo dio pábulo a una lectura tendente a la homologación de vida y obra (que veía en el «significato organico» de los sonetos la «rappresentazione sintetica di un periodo

3. Roberto ANTONELLI, Introducción a Francesco PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di Gianfranco CONTINI e Daniele PONCHIROLI, Torino: Einaudi, 1992; se cita, respectivamente, de las páginas x, xi, xii y xii-xiii (la cursiva es mía). A propósito de la originalidad del *Canzoniere*, no estará de más recordar estas palabras de Marco Santagata: «La novità del *Canzoniere* è fuori discussione: nuova, per l'appunto, è l'idea stessa di una raccolta di microtesti non aggregati secondo criteri estrinseci, ma ordinati entro una struttura dotata di un suo complessivo significato». ID., *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, Bologna: Il Mulino, 1993, p. 111-112.

4. Roberto ANTONELLI, *op. cit.*, p. XIII. La cursiva es mía.

5. Silvia LONGHI, «Il tutto e le parti nel sistema di un canzoniere (Giovanni della Casa)», *Strumenti critici*, XIII, n. 39-40, 1979, p. 266. Poco más adelante, en la misma página, la estudiosa insiste en que es evidente que «questo procedimento esegetico non si concilia con la possibilità di un'operazione finale di raccolta, selezione, organizzazione ed eventualmente rimaneggiamento delle rime da parte dell'autore, vale a dire con l'esistenza di un modello strutturante».

caratteristico della sua [de Foscolo] storia spirituale»), bien a una re-organización de la materia poética en base a las fechas de composición y de edición (que dividía los sonetos en dos grupos, los ocho de la edición de 1802 por un lado y los cuatro de la edición definitiva por otro); lo cual impidió la justa comprensión de las razones artísticas en virtud de las cuales se explicaba la organización del «piccolo canzoniere» foscoliano.⁶

Y ese ha sido también, en buena medida, el destino de los *Canti* leopardianos, que conocieron muy pronto sendas ediciones (Mestica 1886, Straccali 1892) ordenadas según un riguroso criterio cronológico; con la circunstancia, en su caso, de que conocemos la trayectoria vital e intelectual del autor con una gran precisión (debidamente, en primer lugar, al propio Leopardi) y con escasas zonas de sombra o incertidumbre. Como ya sucediera con el *Canzoniere* a propósito del enmascaramiento ficcional y filológico de Francesco, la solidaridad entre el dato biográfico real y la apariencia autobiográfica de la ficción poética ha sido la responsable última de la (con) fusión interpretativa del plano de la realidad histórica y el plano de la ficción literaria, extravío hermenéutico que ha obligado en ocasiones a la filología leopardiana a dar un larguísimo y no siempre provechoso rodeo por los derroteros del biografismo más concordista.⁷ Si a ello se añade que conocemos la fecha (si no exacta, aproximada, con un índice de fiabilidad muy elevado) y las circunstancias en que fue compuesto un alto número de *Canti*; que el orden de su disposición en el libro coincide en gran medida con el de composición de cada uno de ellos; y que la vicisitud editorial de esta obra sugiere los criterios con que de vez en vez Leopardi fue reuniendo sus composiciones, se comprenderá entonces no sólo que los senderos de la crítica leopardiana hayan discurrido, predominantemente, en el respeto escrupuloso al dato histórico y a las relaciones de los *Canti* con el resto de la obra del reccanatense (escrúpulo éste que las rémoras del crocianismo hacían necesario y aun indispensable), sino que la mayoría de los estudiosos de su obra hayan considerado los *Canti* como mero reflejo de las fases del quehacer literario de Leopardi y de su maduración intelectual. La convergencia de todos estos factores ha estimulado a menudo planteamientos críticos que, llevados de un celo filológico tal vez excesivo, han tendido a olvidar la potencialidad signifiicante que todo texto encierra y a considerar la poesía de Leopardi tan sólo en la perspectiva genética, reduciendo su interpretación, por una suerte de tautología hermenéutica, a un viaje de ida y vuelta del texto al intertexto que en numerosas ocasiones ha servido tan sólo para confirmar lo que se sabía de antemano.

6. Las citas corresponden a Pierantonio FRARE, *L'ordine e il verso. La forma canzoniere e l'istituzione metrica dei sonetti del Foscolo*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995, p. 172, quien a su vez cita a Porena.
7. Baste recordar, al respecto, el empeño en identificar a las «auténticas» Silvia y Nerina, o los cálculos aritméticos en los que la corrección leopardiana de la edad de Consalvo ha tenido sumidos a los críticos, como si no fuera posible interpretar dicha corrección más que en la dimensión de la identificación inmediata entre autor y personaje.

2.

Rasgo definitorio de los *Rerum vulgariarum fragmenta* y de otras colectáneas de poesía susceptibles de ser leídas no como simples florilegios o antologías, sino como obras dotadas de organicidad interna, es que lo fragmentario y discontinuo ha de resolverse en identidad de sentido, unidad y cohesión. Este principio de organización textual puede resultar defectivo (así ha sido, lo hemos visto, a lo largo de varios siglos) porque implica las modalidades de recepción del texto (las relativas estrategias de lectura que hayan de desvelar dicho principio), sobre los cuales, por tratarse en gran medida de hábitos culturales, el texto no puede ejercer *a priori* control alguno. Así, Marco Santagata, en su estudio sobre el *Canzoniere* de Petrarca, matizaba la noción intuitiva de unidad estructural (de impronta autobiográfica) de la forma *canzoniere* recordando cómo ésta puede perder o ver restablecido el estatuto de texto que le corresponde, según el lector dé prioridad a la autonomía de cada una de las composiciones que lo componen o a la interdependencia de éstas como partes de un todo (en el supuesto de que llegue a percibir tal interdependencia); lo cual explicaría por qué, dependiendo de las épocas, ciertas obras han sido comprendidas, o no, como unidades estructurales dotadas de organicidad interna.

Con todo, si bien el texto no tiene garantizada la correcta decodificación de su mensaje a causa de la característica discontinuidad que se da entre sus constituyentes, la posibilidad de que el lector llegue a conjeturar a partir de indicios textuales que la contigüidad entre microtextos equivale a continuidad entre los mismos constituiría, como propone Santagata, la clave para superar la discontinuidad que, entre un microtexto y otro, instauran los espacios en blanco del papel.

A este respecto, la naturaleza del cancionero de Petrarca (que muy bien podríamos calificar de «minimalista») se presta particularmente a esa tarea de «reconocimiento de la conexión» entre varios microtextos que forman parte de un macrotexto orgánico, dada la cuantía de los nexos diseminados por el *Canzoniere*. Entre los cuales, a no dudarlo, se encuentran las incontables ocurrencias de las formas recta y oblicua del pronombre de primera persona, que remiten unívocamente al mismo Yo lírico. A fin de cuentas, si en un *canzoniere* ha de ser posible reconocer una historia,⁸ y dado que los *canzonieri* se componen de textos líricos (y se distinguen por la discontinuidad de los mismos), parece lógico suponer que el Yo haya de desempeñar una función primordial como cohesionador del conjunto. Esta es, precisamente, la función que Pierantonio Frare le ha reconocido en los *Sonetti* de Foscolo. A semejanza del «egocentrismo» del *Canzoniere*, el Yo es en los sonetos foscolianos uno de los elementos temática y estructuralmente unificadores de la obra, y se encuentra, además, dispuesto de uno a otro extremo de la misma «secondo una meditata simmetria compositiva».⁹

8. Cfr. Silvia LONGHI, *Op. cit.*, p. 265.

9. Cfr. Pierantonio FRARE, *Op. cit.*, p. 174.

En los *Canti*, en cambio, parte de las dificultades que surgen al intentar aplicar las categorías elaboradas por Santagata para el *Canzoniere* petrarquesco nace de las diferencias insoslayables que median entre la unicidad del Yo lírico de los *Fragmenta* y la pluralidad de los que aparecen en los *Canti*. Ciertamente, la «coralidad» característica de la poesía leopardiana no impide que pueda ser interpretada, si fuera necesario, como reductible a una voz única, la de ese Yo a medias protagonista y espectador que en ciertos momentos cede la palabra a otros personajes (Simónides, Bruto, Safo, Consalvo, el pastor errante) de los que se distingue, pero que solemos considerar otros tantos *alteri ego* suyos. Así pues, y en el supuesto de que los *Canti* hubieran de poder leerse como *canzoniere*, hay que apresurarse a decir que el estatuto del Yo lírico como cohesionador del texto es hasta cierto punto discutible, por lo menos en primera instancia, dado que ante la diversidad de identidades a las que remitiría la diversidad de Yo-líricos en la obra, no es inmediatamente posible postular una ficción autobiográfica única. Se comprende entonces que la identidad de este Yo a la vez uno y múltiple, la crítica haya solido buscarla en la identificación sin más con la figura de su autor, y que, por ello mismo, todo intento de dar en los *Canti* con una historia, con sus fases, sus altibajos, sus desarrollos y retrocesos, se haya basado las más de las veces en la reducción de los contenidos de los diferentes textos a reflejo de la biografía del autor y de las fases de elaboración de su lírica.

3.

Hace ahora algo más de treinta años, en uno de esos raros artículos¹⁰ destinados a representar en su campo una vuelta de tuerca, Domenico De Robertis proponía de nuevo a la consideración de la filología leopardiana una cuestión que preveía iba a parecer tan candorosamente obvia como para que el asunto pudiera antojársele gratuito a más de un estudioso. «Quale data hanno i *Canti?*»¹¹ era la escueta pregunta con la que el crítico florentino planteaba el problema. En realidad, y esto lo sabía muy bien De Robertis, la supuesta simplicidad de la pregunta y la inmediatez con la que muchos le hubieran dado respuesta habían velado, y aún velaban, el verdadero sentido de la cuestión: porque los *Canti* tienen más de una fecha, y aquella pregunta equivalía a preguntar, a preguntarse, por la verdadera naturaleza del libro.

Para De Robertis, los *Canti* son, ante todo, una conquista de 1831, mucho más que de 1835 o 1845. Es en esta fecha cuando composiciones concebidas y dispuestas en series independientes (las *Canzoni* de 1824 y los *Versi* de 1826) se constituyen en obra unitaria; a partir de esta fecha, el nuevo texto conocerá añadidos y supresiones, y las líricas que lo fundan, al igual que aquellas otras que se les irán añadiendo, se verán sometidas a revisión y sufrirán, cual más

10. Domenico DE ROBERTIS, «La data dei *Canti*», en *Leopardi e l'Ottocento (Atti del II Convegno internazionale leopardiano, Recanati 1-4 ottobre 1967)*, Firenze: Olschki, 1970.

11. *Ibid.*, p. 234.

cual menos, modificaciones de diversa índole. Pero no hasta el punto de que las futuras nuevas lecciones vayan a cambiar la precisa fisonomía con que naciera cada canto o grupo de cantos («sono insomma riconoscibili fino alla fine precisi gruppi o sezioni, individuanti altrettanti momenti della poesia leopardiana, e rinviati alle scadenze (attestamenti) della pubblicazione delle singole raccolte parziali»),¹² ni vayan tampoco a introducir nuevos sentidos o nuevos vínculos entre unos cantos y otros (De Robertis insistirá algunos años más tarde en que buena parte de las variantes del último Leopardi consisten precisamente en la recuperación de primeras lecciones):¹³ de modo que desde la fecha de su constitución hasta la de su última edición, los *Canti* conservan prácticamente intacta la fecha de su composición, por lo que el filólogo está llamado, al ejercer su oficio, a dar cuenta cabal de esa compleja estratigrafía. Estos rasgos, amén de la modernidad del libro, hacen de los *Canti*, en palabras del propio De Robertis, un ejemplo conspicuo de un problema «che è poi [...] immanente a tanta parte della nostra tradizione letteraria, particolarmente caratterizzata come letteratura di “canzonieri” e di “novellieri”, di “epistolari” e di “dialoghi” ed alla problematica di queste raccolte, a cominciare almeno dalla *Vita Nuova* di Dante [...] il problema, cioè, tra la cronologia, la storia dei singoli componimenti e quella dell'insieme di cui entrarono a far parte, fino ai suoi effetti sulla rappresentazione ecdotica di questo rapporto (l'edizione critica di un'opera a tradizione rielaborativa è eminentemente un'operazione di classificazione diacronica di varianti).»¹⁴

El problema de la fijación del texto de los *Canti* hubiera podido decirse resuelto de no ser porque, a juicio de Domenico De Robertis, la edición crítica de Francesco Moroncini, con la que se contaba desde 1927, no satisfacía la exigencia de la representación ecdótica de la relación «tra la cronología, la storia dei singoli componimenti e quella dell'insieme di cui entrarono a far parte», puesto que tomaba como texto-base el de la edición póstuma de 1845 («i *Canti* che noi leggiamo, i *Canti* così come sono fissati nella memoria e nella coscienza degli italiani, non sono l'integrale relativo all'intero sviluppo della funzione, sono i *Canti* della redazione definitiva o diciamo dell'ultima stagione leopardiana»),¹⁵ y no el de la edición que viera nacer el libro con ese título. El error de Moroncini (error de perspectiva filológica, cuando menos) consistía a su entender en haber tomado los resultados por objetivos, esto es, en no haber comprendido que las variantes introducidas después de 1831 más que encaminarse a una meta (F45, por caso) presumiblemente inexistente como pro-

12. *Ibid.*, p. 238.

13. «Ma è la natura degli interventi che più interessa, e che può essere interrogata più addentro. E intanto si rileva, per le Canzoni, una abbastanza spiccata tendenza al ricupero di lezioni primitive. [...] Effettivamente, una parte notevole delle varianti del '35 sembrano perseguire una più aderente «imitazione» e interpretazione dell'idea originaria»; cfr. Domenico DE ROBERTIS, «L'edizione Starita», en ID., *Leopardi, la poesia*, Bologna-Roma: Cosmopoli, 1996, p. 341.

14. Cfr. Domenico DE ROBERTIS, «La data dei *Canti*», *op. cit.*, p. 233.

15. *Ibid.*, p. 234.

yecto teleológico, avanzaban con la mirada puesta en la fisonomía con la que los *Canti* vieron la luz por vez primera.

Que la justeza con que De Robertis supo plantear en 1967 el problema de la elaboración y la constitución de los *Canti* es indiscutible lo demuestra el hecho de que, treinta años más tarde, cualquier discusión sobre el asunto haya de remontarse a su famosa intervención sobre *La data dei «Canti»* (precedida únicamente por el genial intercambio «epistolar», veinte años anterior, entre De Robertis padre y Gianfranco Contini sobre las variantes de *A Silvia*). Pero para el crítico florentino el problema se planteaba en estos términos ante todo porque, a su entender, la verdadera hondura del problema nacía del hecho que sondar el espesor de los *Canti* equivalía a esclarecer el proceso de «elaborazione e costituzione del linguaggio leopardiano». ¹⁶ Ahora bien: por más cierto que sea que los *Canti* constituyen, con pocas salvedades, la suma de la poesía leopardiana; que, como indicábamos arriba, conocemos las fechas y las circunstancias y las diferentes poéticas subyacentes a la elaboración de tales o tales otros cantos; y que «l'ordine dei *Canti* [...] è a grandi linee l'ordine di composizione», ¹⁷ al convertir en homólogos la obra *Canti* y la poesía de Giacomo Leopardi *tout court* —insistiendo en las diferencias que distinguen cada sección más que en los elementos que habrían inducido a Leopardi a reunir textos difícilmente cohesionables, y remitiéndonos al argumento documental de las etapas de su vida— estamos haciendo oídos sordos a la voluntad del poeta que quiso eliminar tanto en el título como en el interior del libro cualquier indicación relativa a género y toda compartimentación interna del volumen (salvo, como se sabe, la serie que instituyen los *Frammenti* y, a lo más, las indicaciones sobre el modo o el tono del poetizar de títulos como *Imitazione* o *Scherzo*) y ciframos la unidad interna del libro en la identificación del Yo lírico con la figura del autor, del personaje histórico, reduciendo a ella toda otra instancia textual y privando a los *Cantos* de aquellos sentidos que no hallen confirmación en el «diagramma della carriera letteraria dell'autore». ¹⁸

4.

A la pregunta sobre las fechas de los *Canti* planteada por De Robertis y por él resuelta en una cronometría plural y prismática, respondía Lucio Lugnani en 1976 redefiniendo el concepto de contextualidad desde una triple perspectiva: la de la contextualidad que se establece entre el autor y su obra (*soggetto produttore / oggetto prodotto*), la que ésta mantiene con el lector (*soggetto lettore*) y la que marca la actividad del crítico (*soggetto critico*). ¹⁹

16. *Ibid.*

17. *Ibid.*, p. 237.

18. Cfr. nota n. 4.

19. Cfr. Lucio LUGNANI, *Il tramonto di «Alla luna»*, Padova: Liviana, 1976. A propósito de la redefinición del concepto de «contextualidad», cfr. las páginas 51 a 54 de su ensayo.

En el primer caso, «la contemporaneità, o il principio organico di non datazione»²⁰ se configura como un presente perennemente abierto a la reconsideración del autor, en el cual la obra se le presenta como «tutta compresente ed attuale, tutta dunque disponibile ed agibile ai suoi interventi»,²¹ sin excluir, es claro, que a partir de un determinado momento el conjunto de su obra o alguna de sus partes se le aparezcan como un pretérito ya cerrado. Semejante a ésta es la situación en la que se encuentra el lector (el «lector puro», según Barthes), ante quien cada obra (cada texto) se presenta «nella sua sincronica unità».²² Completamente diversa es, en cambio, la situación del crítico, el cual, por estar llamado a dar, de cada texto por separado y del conjunto de toda una obra, lecturas lo menos subjetivas posibles (a diferencia de lo que hace el sujeto-lector), está obligado, en pro del rigor metodológico, a considerar globalmente la obra de un autor en la diacronía en que históricamente se presenta. Pero existe por lo menos un caso en el que el crítico se ve puesto frente a la contemporaneidad o contextualidad (sincrónica) de una sola obra:

[...] quello in cui il critico si pone davanti ad un contesto organico, alla singola lirica, al singolo romanzo, al canzoniere di liriche in quanto costruito e strutturato come opera singola, come macrocontesto organico. Allora, in linea di metodo, il critico dovrà porsi nell'ottica di chi ha davanti una contestualità riconoscibile e ben definita [...] che non è né presente né passata ma puntuale e atemporale, dal momento che ai fini dell'analisi avrà estrapolato dalla diacronia delle opere d'un poeta la sincronia d'un unico contesto, l'istante senza estensione di tempo d'una singola opera come organismo significante autonomo. Una volta compiuta l'analisi [...] il testo] riavrà naturalmente le sue valenze aperte su quanto precede e quanto segue, vedrà ristabiliti i suoi legami diacronici (o storici) con i testi limitrofi e lontani.²³

En este caso, por lo tanto, la contextualidad sería la inherente a todo acto de enunciación, que por su misma naturaleza obliga «il lettore-critico, nell'atto di avvicinarsi criticamente ad un certo testo» a considerarlo como «rigorosamente sincronico», e impide que se admitan «entro un singolo testo scatti diacronici che non siano quelli [...] dettati dal percorso logico ed espressivo di enunciazione e di lettura, la prima e il poi contenuti nel testo stesso».²⁴

Precisamente por eso, cuando Leopardi añade a *Alla luna* los versos 13 y 14, en la lírica se produce, a juicio de Lugnani, una aporía innegable: estos dos versos crean en el texto una fractura (en parte sabiamente enmascarada por la tersura del conjunto) que compromete la coherencia lógica del enunciado al distorsionar su coherencia enunciativa (tal como el crítico lo expresa, un mismo enunciado estaría reflejando dos actos de enunciación distintos):

20. *Ibid.*, p. 52.

21. *Ibid.*

22. *Ibid.*, p. 55.

23. *Ibid.*, p. 53-54.

24. *Ibid.*

[...] se si vuole rispettato, contestualmente, il codice comunicativo della lingua italiana, colui che parla in (M) [se refiere a la unidad formada por los últimos cuatro versos y medio de la redacción definitiva] è quanto meno un uomo maturo e, proprio per quanto in (M) dice, il soggetto dell'enunciato e dell'esperienza contenuti in (G) [los once versos y medio precedentes] è necessariamente un giovane. Col che la lirica si spacca in due tronconi vicendevolmente repulsivi: gli ultimi quattro versi e mezzo glossano con la saggezza disillusa della maturità quanto precede, ossia la lirica della giovinezza.²⁵

Si en *La data dei «Canti»* Domenico De Robertis afirmaba que en Leopardi rara vez sucedía que las variantes instauraran una nueva relación o un nuevo sentido («le lezioni originarie rimaste invariate [...] a meno di un totale rimaneggiamento o travestimento che instauri un nuovo rapporto o un nuovo senso, ciò che si verifica di rado in Leopardi»),²⁶ Lugnani cree que el texto de *Alla luna* anterior a la interpolación de los dos nuevos versos y el que resulta del añadido comunican cosas diferentes «e sul piano ideologico e su quello tonale», y que por lo tanto la ponderación del alcance de la inserción debe llevarse a cabo desde donde Leopardi lo realiza, es decir, en la perspectiva de la *reescritura* del canto XIV llevada a cabo desde las posiciones ideológicas leopardianas (en lo literario como en lo filosófico) posteriores a septiembre de 1835 (fecha de la edición Starita, en la que todavía no aparecen los dos nuevos versos). Afirma por lo tanto Lugnani que la interpretación de la operación correctora de Leopardi, en tanto expresa una manifiesta voluntad de autor, tiene por objeto mantener la composición decimocuarta en el lugar que hasta entonces le había asignado dentro de la estructura de los *Canti*, pero anulando toda posibilidad de seguir leyéndola como uno más de los idilios de 1819. Contrariamente a cuanto sostuviera De Robertis nueve años antes, para Lugnani la introducción de los versos 13 y 14 produce el efecto de atraer *Alla luna* hacia los contenidos vigentes en 1835, y no al contrario (es decir, que no persigue la adecuación del poema a la inspiración primera), y que dicha inserción formaría parte de la serie de reajustes léxico-estilísticos con los que el poeta homogeneizó formal y tonalmente la línea poética de la *rimembranza*, enlazando los idilios del '19 con *Il tramonto della luna*. Lugnani no reconoce para el canto XIV, en la fisonomía que éste adquiere tras las correcciones autógrafas realizadas sobre un ejemplar de la Starita, más contexto orgánico que los *Canti* que resultan de Nc, ni otra contextualidad propia —microcontextual— que la de la sincronía enunciativa que integra, aun a costa de instituir una aporía, los dos nuevos versos a los versos que los preceden y a aquellos que les siguen. «Specialmente il critico lettore del singolo contesto non può ricorrere alle date per ricostruire un testo unitario»; y si bien es cierto que, en vista de la fractura lógica de este texto en particular, «si deve riconoscere e distinguere due contestualità immanenti profondamente diverse», más que remitir, para cada una

25. *Ibid.*, p. 43.

26. Domenico DE ROBERTIS, *Op. cit.*, p. 235.

de ellas, a su fecha de composición, la «aporía interpretativa» se puede resolver atendiendo a la macrocontextualidad de los *Canti* como obra progresivamente estructurada:

Un'altra e piú comprensiva macrocontestualità e un'altra contemporaneità possono semmai essere indicate per ambedue i testi lirici [se refiere a las «due contestualità immanenti profondamente diverse» antes citadas, susceptibles, si se mantiene la ruptura lógica del texto también a efectos críticos, de ser vistas como dos textos diferentes], e sono ancora una volta i *Canti* intesi non come florilegio della poesia leopardiana, ma come canzoniere progressivamente strutturato e ordinato, come opera unitaria. [...] I *Canti* sono l'unico luogo, l'unico contesto dei contesti entro il quale potrebbero ritrovare unità e rifondersi in un unico discorso i due messaggi di *Alla luna*.²⁷

Pero retrocedamos por un instante al anterior pasaje del ensayo de Lugnani citado por extenso y retengamos los términos novedosos con los que, siquiera sea de manera fugaz, plantea la cuestión. Por más que al decir que «gli ultimi quattro versi e mezzo glossano con la saggezza disillusa della maturità quanto precede, ossia la lirica della giovinezza» parece estar aludiendo al autor y no al enunciador de *Alla luna* (al Yo lírico, si se quiere), Lugnani se refiere en ese mismo párrafo a «colui che parla» y al «soggetto dell'enunciato e dell'esperienza», es decir, a la instancia textual del productor del texto sin asimilarla a la noción de autor, con lo cual no sólo apunta la posibilidad de que los problemas que el texto de los *Canti* plantea puedan ser resueltos o, por lo menos, abordados desde el texto mismo, sino que, en cierta medida, al aludir a la instancia del sujeto del enunciado, vuelve a poner sobre el tapete la cuestión de la naturaleza y la función del Yo en los *Canti*.

5.

Recientemente, en una de las últimas y más acertadas intervenciones en el debate sobre la organicidad de los *Canti*, Franco Gavazzeni se ha referido a los trabajos de Domenico De Robertis y de Lucio Lugnani, corrigiendo algunas de las afirmaciones del primero y contestando las conclusiones del segundo a propósito de la debatida aporía de *Alla luna*.

Gavazzeni excluye decididamente que «i v. 13-14 di *Alla luna* rappresentino una specie di voce fuori campo, nel senso di fuori tempo, di commento retrospettivo», negando que se dé, como entiende Lugnani, distinción temporal alguna «attraverso la differenza di tempi verbali» que comprometa la coherencia temporal «rispetto al presente della rappresentazione». Está en lo cierto Gavazzeni al afirmar que, de hecho, «non è chi non veda come tra i v. 10-12 (“[...] E pur mi giova / La ricordanza, e ‘l noverar l'etate / Del mio dolore”),

27. Esta cita, así como las dos, más breves, inmediatamente precedentes se encuentran en la página 57 del ensayo de Lugnani al que he venido refiriéndome.

e i successivi 13-14 della giunta [...] intercorra uno stretto legame argumentativo». ²⁸ Sin embargo, hay que concederle a Lugnani, y a cuantos de un modo u otro han percibido un leve efecto de «cortocircuito» en la redacción última de *Alla luna*, que del desarrollo de la composición hasta la altura del verso 12, y en virtud, precisamente, de la identidad de las situaciones a las que se alude («or volge l'anno», «Siccome or fai», «travagliosa / Era mia vita: ed è, né cangia stile», «La ricordanza, e 'l noverar letate / Del mio dolore»), el giro que toma el hilo discursivo es, para su protagonista («Oh, come grato occorre [...]») no menos inesperado que para quien lee; y que por lo menos hay que admitir que la cláusula final del poema eleva a la condición de «massima sovra-personale» la situación que del verso primero al decimosegundo se describe en términos de experiencia individual. Y por más que certifiquemos, como quiere, con razón, Gavazzeni, el «stretto legame argumentativo» de esta poesía, no es menos cierto, como sostenía Lugnani, que en el texto se da, efectivamente, una distinción de perspectivas temporales, no a través de la diferencia de tiempos verbales (que Gavazzeni atribuye a Lugnani pero que éste no ha afirmado en ningún momento), sino a causa de la propia posición cognoscitiva (doble) del protagonista.

Es justamente la duplicidad de la condición del Yo lírico, a la vez joven y viejo, lo que explicaría, a juicio de Gavazzeni, la textura discursiva del canto XIV: «Bisogna invece piuttosto dire che nella determinazione della fisionomia di *Alla luna* N35c interviene la concezione e condizione del giovane-vecchio che si manifesta nel *Passero solitario*». ²⁹ Y, en efecto, hay que darle nuevamente la razón cuando afirma que el «commento retrospettivo» que un sector de la crítica ha creído ver en «Nel tempo giovanil, quando ancor lungo / La speme e breve ha la memoria il corso», se comprende fácilmente por el retrato moral que el yo lírico traza de sí mismo en *Il passero solitario* («Sollazzo e riso / [...] / E te german di giovinezza, amore / Sospiro acerbo de' provetti giorni / Non curo [...] / [...] anzi da lor / Quasi fuggo lontano; / Quasi romito, e strano [...] / Passo del viver mio la primavera / [...] / Io solitario [...] / Ogni diletto e gioco / Indugio in altro tempo [...] / Ahi, pentirommi, e spesso, / Ma sconcolato, volgerommi indietro»); pero por más que la referencia al retrato moral de quien habla en *Il passero solitario* para explicar la articulación de *Alla luna* signifique reconocerle al yo lírico el valor de elemento estructurador de los *Canti* que sin duda le corresponde, resolver aquella disyunción refiriéndose a la condición de joven-vecjo del Yo lírico equivale a despejar una incógnita con un enigma: ante todo, porque dicha «concezione e condizione del giovane-vecchio» es, de suyo, una paradoja; y en segundo lugar, porque si de lo que se trata (recordemos que el ensayo de Gavazzeni se titula *L'unità dei «Canti»: varianti e strutture*) es de esclarecer en qué consiste y dónde se encuentra la unidad de los *Canti*, tal vez convenga no dar la identidad del Yo por descon-

28. Cfr. Franco GAVAZZENI, «L'unità dei *Canti*: varianti e strutture», en «*Feconde venner le carte*». *Studi in onore di Ottavio Besomi*, Casagrande: Bellinzona, 1997, p. 468.

29. *Ibid.*, p. 460.

tada, como si se tratara de un elemento que no plantea interrogantes. A este respecto, será pertinente llamar la atención sobre el hecho de que la condición de «joven-viejo» que Gavazzeni parece considerar típica del Yo de los idilios es también la del Yo de *Alla Primavera* (v. 18-19):

Questo gelido cor, questo ch'amara
Nel fior degli anni suoi vecchiezza impara.

e incluso, retrocediendo hasta los mismísimos inicios de los *Canti*, la del Yo de *Ad Angelo Mai* (v. 34-38):

Io son distrutto
Né schermo alcuno ho dal dolor, che scuro
M'è l'avvenire, e tutto quanto io scerno
È tal che sogno e fola
Fa parer la speranza.

la cual, por otra parte, no es muy distinta de la del Yo de *All'Italia*, cuya muerte sacrificial se presenta como único medio para salvar la inmensa distancia que separa «questo secol morto» en el que el escribe de los «patrii esempi della prisca etade», a los que aún aspira y a los que muy pronto va a dar por irremediabilmente perdidos:

Deh foss'io pur con voi qui sotto, e molle
Fosse del sangue mio quest'alma terra.
Che se il fato è diverso e non consente
Ch'io per la Grecia i moribondi lumi
Chiuda prostrato in guerra,
Così la vereconda
Fama del vostro vate appo i futuri
Possa, volendo i numi,
Tanto durar quanto la vostra duri
(*All'Italia*, 132-40).

Así pues, los *Canti* se abren con un Yo que desea la muerte, que ha perdido toda esperanza, que encarna una imposibilidad-de-ser que lo mantiene como a las puertas de la vida.

Si quisiéramos hallar sus antecedentes, o alguna de sus preconfiguraciones, no iban a faltarnos datos. Este Yo «giovane-vecchio» es, como decíamos, una paradoja: da vida a los contrarios que bajo las designaciones *fanciulli* y *vecchi* o *antichi* y *moderni* pugnaban en el *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* por la primacía poética; bien mirado, a la altura del mes de marzo de 1818 constituían, en términos antropológicos, la primera formulación de lo que, en cuestión de meses, iba a ser el pesimismo histórico leopardiano. Pero los contrarios, como se sabe, se excluyen recíprocamente: y sí en el *Discorso* Leopardi proclamaba la enemistad connatural entre la poesía ingenua y la sen-

timental, en las archiconocidas páginas 143 y 144 del *Zibaldone* nuestro autor certificaba en su propia persona el abandono inevitable del primer estado (*fanciullo*) y la luctuosa entrada en el segundo (*moderno*). En esta perspectiva, el *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* se nos aparece como un manifiesto, una declaración de principios e intenciones que no llegarán a ser puestos en práctica (o lo serán solo en parte); de ahí que sea posible afirmar que *toda* la poesía de los *Canti*, antiguas canciones incluidas, es poesía sentimental.

Pero esto querría decir, en todo caso, que de los dos contrarios uno se ha impuesto a otro, que la contradicción se ha resuelto. Sin embargo, el Yo de los *Canti* (y, a este respecto, Safo, Consalvo y el pastor de Asia, por lo menos, serían solidarios con ese otro Yo que en los *Canti* no tiene nombre: el Yo al que se refiere el título *A se stesso*) ostenta obstinadamente ante nosotros su paradójica posición de joven y viejo a un tiempo (condición que mantiene, *grosso modo*, hasta la encrucijada que forman *Al Conte Carlo Pepoli e Il risorgimento*). En su condición de paradoja, el Yo de la poesía se demuestra una de las formulaciones más densas de sentido de la obra leopardiana, pues permite concebir, y concebirla como real y posible y viva, una verdad que el lenguaje analítico de la filosofía solo puede definir de manera negativa: «aquello que no puede ser».³⁰ A pesar de lo cual, el primer Yo de los *Canti* avanza resuelto ante nuestros ojos, como Silvio Sarno *au devant de' suoi progressi*, en busca de una verdad sabida de antemano pero jamás vivida, que debe ser hallada en la experiencia concreta de cada canto.

30. Conviene recordar, al respecto, las conocidas páginas 1099 y 1100 del *Zibaldone* en las que Leopardi sostiene la coincidencia, en el orden natural de las cosas, de opuestos que, de conformidad con el principio aristotélico de la no identidad de los contrarios, nuestro pensamiento rechaza como imposibles. Si bien Leopardi lo expresa en estas páginas en términos de contradicción, la co-existencia, por él señalada, de formas del ser contrarias entre sí constituye una paradoja. Una forma paradójica del ser sería también, a su particular modo, este Yo que reúne en sí a los opuestos del joven y del anciano, lo cual no puede sino interpretarse, creo, como que la poesía de Giacomo Leopardi se funda (por lo menos una parte de ella) en una paradoja que tiene que ver nada menos que con la condición del sujeto que en ella se expresa.