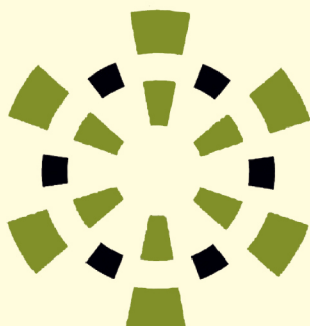


RHYTHMICA

REVISTA ESPAÑOLA
DE MÉTRICA COMPARADA



Año XIV  Número 14

DOS IDILIOS DE LEOPARDI TWO IDYLLS BY LEOPARDI

ISABEL PARAÍSO
Universidad de Valladolid

Resumen: Ofrecemos aquí la traducción de «*L'Infinito*», el primer idilio que escribió Leopardi (1819), y de «*Il passero solitario*», su último idilio (¿1819-1830?, publ. 1835). Una síntesis biográfica del poeta precede a estas traducciones, y también las líneas estéticas de sus *Canti*. Se examina el concepto de «idilio» y se distingue entre «piccoli» y «grandi idilli». Igualmente se aborda la métrica de *L'Infinito* y de *Il passero solitario* (respectivamente, endecasílabo suelto y canción leopardiana), así como la muy diferente semasia de ambos.

Palabras clave: Leopardi, idilio, endecasílabo suelto, canción leopardiana, poética.

Abstract: We offer a translation of *L'Infinito*, Leopardi's first idyll (1819), and of his last, *Il passero solitario* (1819-1830?, published 1835). A short biography of the poet comes before these translations, and also the poetics of the *Canti*. We review the concept of "idyll", distinguishing between "minor" and "great" idylls. Lastly, we examine the versification of *L'Infinito* and *Il passero solitario* (blank

verse and Leopardian canzone libera, respectively), and the very different meaning of both poems.

Keywords: Leopardi, idyll, blank verse, Leopardian canzone libera, Poetics.

Introducción

El conde Giacomo Leopardi (Giacomo Taldegardo Francesco di Sales Saverio Pietro Leopardi), el cantor del dolor humano y de la infelicidad intrínseca del vivir, es la cumbre del Romanticismo italiano¹. Su escritura ha dejado amplia huella en la poesía española².

Nace en 1798 en Recanati, pequeña villa de la provincia de Macerata (región de Las Marcas, entonces parte de los Estados Pontificios). Hijo primogénito del conde Monaldo Leopardi y de la noble Adelaide degli Antici, recibe una esmerada educación privada con modelos clásicos y dieciochescos. De gran precocidad, tras años de «studio matto e disperatissimo» —como afirma en carta al humanista amigo Pietro Giordani—, consiguió dominar el latín y el griego, y a los dieciséis años escribir una vida de Porfirio y diversos ensayos eruditos.

A causa del mucho estudio y el poco ejercicio físico en aquellos años decisivos, su cuerpo se configuró débil y algo contrahecho, lo que siempre le atormentó e inhibió en sus relaciones con las mujeres. De hecho, se enamoró varias veces, pero nunca tuvo pareja. Intelectualmente ambicioso, mantuvo correspondencia desde Recanati con los hombres de letras más importantes del momento.

Su rebeldía ideológica le lleva en su juventud a adherirse con entusiasmo conmovedor al ideal de la reunificación de Italia.

¹ Cfr. LEOPARDI, Giacomo: *Cantos*. Versión bilingüe de María de las Nieves Muñiz. Madrid: Cátedra, Letras Universales, 2009 (reedición). Premio Città di Monselice 1998.

² LADRÓN DE GUEVARA MELLADO, Pedro Luis: «Leopardi y Recanati como motivo poético en los poetas españoles», en Ángel L. Prieto de Paula y Juan Antonio Ríos: *Relaciones culturales entre Italia y España: Leopardi y España*. Departamento de Filología, Universidad de Alicante y Editorial Agua Clara, 1998. Puede consultarse en: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. www.cervantesvirtual.com.

Es lo que él llamaba su «conversión política». Ahora también abandona la Filología para dedicarse a la Poesía: es su «conversión poética». En la polémica italiana de los años 1816-18 entre Clasicismo y Romanticismo, toma partido por el primero, pues considera que Italia y la italianidad nacen en Roma, y sólo el mundo clásico puede ofrecer una conciencia de nación para la Italia del presente.

En 1819 pierde la fe religiosa, y se produce su tercera conversión: la filosófica. Surge ahora una concepción mecanicista del mundo, llena de un pesimismo que caracterizará en adelante su escritura.

En 1822 logra realizar su sueño de evadirse de Recanati (que ya había intentado sin éxito en 1819), y reside en Roma, pero ésta le decepciona, por lo que regresa pronto al «borgo selvaggio» natal. Emancipado de sus padres en 1825, vive con grandes penurias en Milán, Bolonia, Florencia y Pisa. Agobiado por las estrecheces, retorna en un par de ocasiones a Recanati, donde lejos de hallar la paz pasa meses de «notte orribile». Por otra parte, salvo algunas excepciones, el trato directo con sus conocidos de epistolarios o con la élite intelectual le defrauda. En 1833 se traslada a Nápoles, donde vive su íntimo amigo Antonio Ranieri, quien lo cuida hasta sus últimos días, y en cuya casa fallece en 1837³.

Su poesía lírica, reunida en el breve libro *Canti*, universalmente admirado, destaca por encima de una abundante prosa⁴. Dentro de ella sobresalen las *Operette morali* (1824-1832), y

³ Entre la abundante bibliografía española sobre Leopardi, destacamos dos biografías: BURGOS, Carmen de (*Colombine*): *Giacomo Leopardi. Su vida y sus obras*. Valencia: Sempere, 1911, y COLINAS, Antonio: *Hacia el infinito naufragio. Una biografía de Giacomo Leopardi*. Barcelona: Tusquets, 1988. Importante también por su erudición y sensibilidad es la «Nota Introductoria» de LAMBERTI, Mariapía, en Giacomo Leopardi: *Cantos*. Selección, nota introductoria, revisión y notas de Mariapía Lamberti. Traducciones de José Luis Bernal. Universidad Autónoma de México, Poesía Moderna, 1990, n.º 158. (José Luis Bernal realiza excelentes traducciones de los Cantos 1, 9, 11, 14, 21, 26, 27, 28 y 33).

⁴ Digamos en síntesis que escribió diversas obras eruditas entre 1812 y 1815 (*Storia dell'astronomia, Saggio sopra gli errori popolari degli antichi, Discorso sopra l'epigramma*, etc.). A ellas se añaden varios escritos menores o en esbozo (1819); el *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl'Italiani* (1824); y más tarde *Pensieri* (1831), el *Epistolario* y *Paralipomeni della Batracomiomachia* (1831-37).

sobre todo su muy voluminoso diario, *Zibaldone di pensieri* (1817-1832, de 4.526 páginas), donde expone su vida, su sensibilidad, sus ideas sobre la poesía, y su filosofía pesimista: verdadera «storia di un'anima».

Poética y líneas estéticas

Canti, en sus distintas ediciones, recoge la totalidad de la poesía de Leopardi⁵. Los *Canti* conocieron, en vida del poeta, dos ediciones bajo el cuidado de su amigo Antonio Ranieri y con la supervisión del propio Leopardi: una en Florencia, en la editorial de Guglielmo Piatti, 1831 (23 cantos), y la segunda en Nápoles, en la editorial de Saverio Starita, en 1835 (39 cantos). Diez años después (1845), ya fallecido el poeta, apareció la edición completa a cargo de Antonio Ranieri en la editorial Le Monnier de Florencia. Incluye cinco nuevas composiciones, entre ellas *Il tramonto della luna* y la cumbre del humanitarismo pesimista: *La Ginestra o il fiore del deserto*.

La lengua poética de los *Canti* es clasicista, arcaizante, culta y elevada, aunque acoge igualmente palabras y giros comunes. Ama Leopardi el hipérbaton latino, la semasia etimológica de los vocablos, las alusiones históricas y mitológicas, las palabras raras y en desuso.

La primera línea poética que encontramos en los *Canti*, con ocho poemas⁶, es la *patriótica y añorante del mundo clásico* (1818-1822). Muestra los ideales del «Risorgimento»: amor encendido a Italia y desgarrante dolor ante su estado fragmentario presente. Y también los ideales del mundo grecolatino, sus mitológicos orígenes, e incluso un poema puesto en boca de Safo de Lesbos. El lenguaje en estos himnos es grandioso y arcaizante, lleno de cultura y referencias históricas. La añoranza de ese mundo pasado, feliz y perfecto, es la médula de estos cantos.

⁵ Omitimos aquí diversas publicaciones parciales de algunos conjuntos de poemas.

⁶ *All'Italia* y *Sopra il monumento di Dante che si preparava in Firenze* (1818 ambos); *Ad Angelo Mai quand'ebbe trovato i libri di Cicerone della Repubblica* (1820); *Nelle nozze della sorella Paolina* y *A un vincitore nel pallone* (1821 ambos); *Alla Primavera o delle favole antiche*, *Inno ai Patriarchi*, o *de' principii del genere umano* y *Ultimo canto di Safo* (1822 los tres). En este último Leopardi se identifica con Safo en el sufrimiento por el amor rechazado.

Y su carga simbólica y culturalista es muy fuerte⁷.

Pero casi simultáneamente, surge una segunda línea poética de máxima importancia: los *idilios*. Entre 1819 y 1821 escribe Leopardi seis idilios⁸, y con ellos entra en la zona más romántica y perdurable de su poesía⁹. Con este nombre de *idilli* Leopardi se remonta a Teócrito, pero sobre todo a Mosco (s. II a. C.), al cual había traducido en su *Discorso sopra Mosco* (1815).

A diferencia del idilio griego, el leopardiano es más intimista y lírico. Conserva la ambientación campestre y ofrece pinceladas realistas, tanto sobre el sereno paisaje como sobre las costumbres campesinas. Se despega así de la idealización del modelo helenístico y bucólico (un mundo de armonía) para, a partir de

⁷ Uno de los primeros críticos europeos que valoraron a Leopardi fue el influyente Charles-Augustin de Sainte-Beuve (1804-1869), quien situó al autor de los *Canti* entre los grandes poetas del titanismo europeo, y lo caracterizó por su clasicismo: «el clásico por excelencia entre los románticos». Esta cuestión del Clasicismo / Romanticismo de Leopardi es uno de los puntos centrales en el debate crítico sobre Leopardi. Para María de las Nieves Muñiz, en su voluminosa edición crítica y versión bilingüe de los *Cantos* (*cit.*, 2009), Leopardi está situado entre el Clasicismo y el Romanticismo, sin identificarse totalmente con ninguno de ellos. Por eso tiene una visión doble de las cosas: antigua y moderna, nostálgica e iconoclasta, pesimista y vital. Y por eso también hoy en día tendemos a verlo como un contemporáneo, más que como un clásico o un romántico.

⁸ El Diccionario de la Real Academia Española define el idilio (del latín *idyllium*, y éste del griego εἰδύλλιον, 'poema breve') en su primera acepción como «composición poética que suele caracterizarse por lo tierno y delicado, y tener como asunto las cosas del campo y los afectos amorosos de los pastores» (REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, Madrid, 1992, p. 804). La palabra εἰδύλλιον fue utilizada por vez primera por el gramático Artemidoro de Tarso para definir los poemas escritos por Teócrito (s. III a. C.), de ambientación campesina. Según Demetrio Estébanez Calderón, los *Idilios* de Teócrito en Grecia y las *Bucólicas* de Virgilio en Roma, ambos en hexámetros, se convierten en modelos para una larga tradición en la literatura occidental que a veces confluye con la égloga, aunque se diferencia de ella por su mayor brevedad (*Diccionario de términos literarios*. Madrid, Alianza Editorial, 1996, pp. 545-546). En la literatura española, el metro preferido para los idilios es el heptasílabo, seguido del hexasílabo. Así en el Siglo de Oro Villegas y en el XVIII Meléndez Valdés y Jovellanos.

⁹ El poeta dio el título de *Idilli* a seis poemas escritos en Recanati: *L'infinito*, *Alla luna*, *La sera del dì di festa*, *Il sogno*, *La vita solitaria* y el fragmento *Odi, Melissa: io vo' contarti un sogno*. *L'infinito*, *Alla luna* y *Odi, Melissa* fueron escritos en 1819, un «annus horribilis» para el poeta; *La sera del dì di festa*, en 1820; y los otros dos, *Il sogno* y *La vita solitaria*, en 1821. Aparecieron publicados con el nombre de *Versi* entre diciembre del 25 y enero del 26 en la revista *Nuovo Ricoglitore*. Posteriormente son incluidos por el poeta, junto a otros textos, en las dos ediciones de los *Canti* que él supervisó.

la contemplación del mundo natural que él observa en Recanati, expresar su propio espíritu seleccionando momentos esenciales de su mundo interior. Se refiere a ellos en sus *Disegni letterari* (1828) como «idilli esprimenti situazioni, affezioni, avventure storiche del mio animo». Los idilios expresan a la perfección la Poética de nuestro autor (brevedad, naturaleza, expresión puntual e intensa de un sentimiento personal).

Forman, además, conjunto porque los seis poemas, unánimemente, están escritos en endecasílabos sueltos. Aunque Leopardi los denominó simplemente *Idilli*, la crítica italiana actual suele llamarlos *idilli minori* o *piccoli idilli* para distinguirlos de otro conjunto posterior a los que denomina *grandi idilli*.

A partir de 1819 (justamente la fecha de composición de *L'Infinito*, y la fecha en que le surge la idea para *Il passero solitario*), Leopardi hace explícita su Poética. Anota en su *Zibaldone* que la Poesía forma un todo con el Infinito y con la Remembranza. Las ideas vagas, las sensaciones indeterminadas, las imágenes que acarrear algo de remoto, oscuro, incompleto o inmenso son poéticas en sí mismas. Sobre todo aquellas que son características de la fantasía infantil, que siempre es vaga, indeterminada y sin límites, imposible y quimérica. Por eso *toda poesía se resuelve en remembranza de impresiones y afectos infantiles*, en un retorno a ese mundo de fantasías remotas y soñadas, en la evocación de un tiempo y un espacio perdidos e irrepetibles. El placer infinito no se puede encontrar en la realidad, pero sí en la imaginación, de la cual derivan las esperanzas y las ilusiones. La poesía cumple su fin cuando se aleja de la pura narración o representación veraz y prosaica de los hechos. Cuando se acerca a las condiciones de la *música* y expresa –sin representarla– la vida del sentimiento en su inmediatez. Cuanto menos «imita» y más «canta». (De ahí el título de su poesía reunida, *Canti*, título nuevo y ajeno a la tradición literaria italiana hasta entonces)¹⁰.

Después de estos seis idilios de los años 19-21, vendrán dos cantos a sus ideales de amor y amistad¹¹ (1823–1826). Y a continuación, un nuevo conjunto de idilios, los siete «grandi

¹⁰ Cfr. SAPEGNO, Natalino: *Disegno storico della letteratura italiana*. Florencia: La Nuova Italia, 1948, pp. 650-651.

¹¹ *Alla sua donna* y *Al Conte Carlo Pepoli*.

idilli» del dolor universal¹². Los grandes idilios fueron compuestos entre 1828 y 1830, en la ciudad de Pisa —que tanto amó el poeta—, y sobre todo en Recanati; de ahí que sean conocidos también como *Canti pisano-recanatesi*.

La métrica de este conjunto no es tan homogénea como la de los «piccoli idilli», si bien siempre se apoya en los metros endecasílabos y heptasílabos. Cinco idilios están escritos en «canzone libera», uno en endecasílabos sueltos y otro en octavillas románticas¹³.

En estos «grandes idilios» el pesimismo de Leopardi alcanza su cima. La aguda conciencia de su infelicidad personal se enriquece con matices universales, y el pesimismo con que contempla su propio destino se amplía a una desoladora visión del género humano, condenado sin razón a la infelicidad. Su amarga filosofía culmina en una teoría del dolor cósmico, que reconoce a todos los seres hermanados en un común destino de sufrimiento. El supremo bien es la muerte; las únicas dichas, las ilusiones; la única felicidad, la que se saborea en los ensueños de amor y de gloria que llenan el alma juvenil, y que inevitablemente terminan con el amargo despertar a la realidad, con la toma de conciencia de lo inútil que es vivir.

Tras esta segunda oleada de idilios, cuya existencia unitaria es muy debatida por los críticos italianos¹⁴, entre 1831 y 34

¹² *Il risorgimento*, *A Silvia*, *Le ricordanze*, *Il passero solitario*, *La quiete dopo la tempesta*, *Il sabato del villaggio*, y *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*.

¹³ *Il risorgimento* (Pisa, 1828) está escrito en octavillas románticas heptasílabas; *A Silvia* (Pisa, 1828), en conjuntos (paraestrofas) de endecasílabos y heptasílabos sueltos con rimas ocasionales dispersas, en una de las posibles estructuras de la «canzone libera» italiana. *Il passero solitario* (Recanati, junio de 1819 — ¿Florenza, otoño de 1830?, publ. 1835) está igualmente escrito en «canzone libera» —nuestra «*silva de versos sueltos*»—. *Le ricordanze* (Recanati, agosto-septiembre de 1829) son siete conjuntos de endecasílabos sueltos. *La quiete dopo la tempesta* (Recanati, septiembre de 1829) es otra «canzone libera» con algunas rimas. Los heptasílabos aparecen más representados que en los casos anteriores. *Il sabato del villaggio* (Recanati, septiembre de 1829) de nuevo es «canzone libera» con abundantes heptasílabos y con mayor número de rimas. Y por último, el *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* (Recanati, octubre de 1829 - abril de 1830) es igualmente «canzone libera».

¹⁴ La relación de estos grandes idilios con los primeros viene respaldada por el propio poeta. Tras años de silencio poético, en carta a su hermana Paolina escribe: «Ho fatto dei versi quest'aprile, ma versi veramente all'antica, e con quel mio cuore d'una volta». Se refiere a *Il risorgimento* y *A Silvia*, escritos en Pisa. Continúa

encontramos otra línea poética: cinco cantos sobre el amor que devastó su espíritu en los años finales¹⁵. En 1833 irá a vivir a Nápoles junto a su amigo Antonio Ranieri, quien lo cuidará en su última enfermedad, recogerá los cinco últimos poemas que escribió en Nápoles, no incluidos en la segunda edición de los *Canti*¹⁶, y, tras el fallecimiento de Leopardi en 1837, se ocupará de la edición completa y definitiva de esta obra (1845).

Dos idilios: el primero y el último

Los dos idilios que hemos seleccionado para su traducción, *L'Infinito* e *Il passero solitario*, son, efectivamente, el primero y el último que escribió. *L'Infinito* pertenece así a los pequeños idilios, mientras *Il passero solitario* cierra los grandes. No obstante, en la consideración de Leopardi, *Il passero solitario* refleja exactamente la poética de sus «idilli», pues en la edición segunda de sus *Canti* aparece situado en cabeza de sus primeros idilios, precediéndolos.

En cuanto a las fechas de composición, como ya hemos indicado, *L'Infinito*, el primero de los *Idilli*, fue escrito en septiembre de 1819. En cambio, *Il passero solitario* plantea mayores problemas de datación, ya que su elaboración se dilató en el tiempo. Apareció publicado por vez primera en la segunda edición de

escribiéndolos en su retorno temporal a Recanati, siempre dentro de la poética idílica. Constituyen un conjunto de poemas muy importantes en nuestro autor. Pero a diferencia de los primeros idilios, Leopardi no tituló así a los segundos, y fue el crítico Francesco De Sanctis quien denominó «nuovi idilli» a cantos como *La quiete dopo la tempesta* o *Il sabato del villaggio*, considerando sus elementos paisajístico-descriptivos. La denominación hizo fortuna entre la crítica, y para distinguir ambos bloques de poemas se llamó «piccoli idilli» a los primeros y «grandi idilli» a los segundos. Sobre los «piccoli idilli» hay unanimidad crítica; pero determinar cuántos y cuáles poemas integran exactamente los «grandi idilli», sigue siendo un tema controvertido. Nosotros seguimos la opinión mayoritaria, guiándonos por la Poética que los sustenta.

¹⁵ *Il pensiero dominante* (Florencia, 1831), *Amore e Morte* (Florencia, 1832), *Consalvo* (Florencia, 1832), *A se stesso* (Florencia, 1833), y *Aspasia* (Nápoles, 1834).

¹⁶ Dos cantos sepulcrales: *Sopra un basso rilievo antico sepolcrale dove una giovane morta è rappresentata in atto di partire accomiatantosi dai suoi*, *Sopra il ritratto di una bella donna scolpito nel monumento sepolcrale della medesima*; una oda satírica: *Palinodia al marchese Gino Capponi*; y, sobre todo, un largo y desolador poema, testamento filosófico y vital donde el poeta invita a la solidaridad entre los hombres: *La Ginestra, o Il fiore del deserto*. La producción de Leopardi se cierra con *Il tramonto della luna*, dictado en su lecho de muerte.

los *Canti*, la napolitana (1835), pero la idea se remonta precisamente a 1819, a la época de los primeros idilios –como se desprende de unas páginas del *Zibaldone*–. Trabajó el poeta su texto en Recanati entre 1829 y 30, y lo completó probablemente en Florencia en el otoño del 30; pero no lo recogió en la edición primera de los *Canti*, la florentina (1831), por lo que se piensa que el poeta, en ese momento, no debía de sentirlo aún terminado. Este largo período de elaboración y retoques hace que *El pájaro solitario* sea una composición singular, anómala respecto a todos los demás idilios. La crítica actual lo incluye entre los «grandi idilli», tanto por su fecha de finalización como por la mayor complejidad de su contenido y también por su poética pesimista.

1. L'Infinito¹⁷

Es el poema de Leopardi más celebrado, y una de las joyas de la literatura italiana.

L'INFINITO (CANTI, XII)

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 sovrumani
 Silenzi, e profondissima quiete
 Io nel pensier mi fingo; ove per poco
 Il cor non si spaura. E come il vento
 Odo stormir tra queste piante, io quello
 Infinito silenzio a questa voce
 Vo comparando: e mi sovvien l'eterno,
 E le morti stagioni, e la presente
 E viva, e il suon di lei. Così tra questa
 Immensità s'annega il pensier mio:
 E il naufragar m'è dolce in questo mare.

Traducción:

¹⁷ Hemos utilizado para este trabajo la edición de los *Canti* de Leopardi de la Biblioteca Universale Rizzoli (Milano, Edizione accresciuta a cura di Lidia Crescini, 1953).

EL INFINITO (CANTOS, XII)

Siempre amé esta colina desolada
 y este cercado, que por tantas partes
 la vista excluye al último horizonte.
 Mas aquí, contemplando, interminables
 espacios más distantes, sobrehumano
 silencio y profundísima quietud
 yo al pensar me imagino; y allí casi
 el corazón se espanta. Y como el viento
 murmurar oigo entre estas plantas, ese
 infinito silencio con las voces
 voy comparando. Y me invade lo eterno,
 las muertas estaciones, la presente
 y viva, y su sonido. Así en esta
 inmensidad se anega el pensamiento:
 Y naufragar me es dulce en este mar.

Leopardi escribió *El Infinito* —como sabemos— en 1819, uno de los peores años de su vida: pierde su fe religiosa, tan viva durante su infancia; hace un intento de fuga de la casa paterna, que fracasa; sufre una enfermedad de la vista que le impide seguir refugiándose en sus amados libros, con lo cual su desesperación aumenta; descubre el vacío de la vida, el «solido nulla», y entra en un hastío vital que desencadena un sistema filosófico pesimista.

A pesar de todo ello, *El Infinito* es una maravilla de musicalidad, de serenidad contemplativa, de dulzura, de altura poética. Por eso es uno de los cantos más admirados y citados de Leopardi¹⁸. Además, *El Infinito* es uno de los textos que ha tenido más éxito en su recepción traductológica española¹⁹.

¹⁸ De él ha escrito Francesco FLORA que es uno de los más altos poemas de Leopardi, e incluso de toda la poesía italiana: ...«nel settembre del '19, con supremo volo, il Leopardi componeva *L'Infinito*: una delle più alte sue liriche, e delle più alte che la poesia nostra conosca. Il poeta trascrive con una contenuta dolcezza il puro ritmo dell'immensità, accolto in un animo illeso: senza un riferimento a questo o a quell'avvenimento, ma solo al pensiero di uno scorrere e mutare, di un vivere e morire, di un risuonare». (*Storia della letteratura italiana*, III. Verona: Mondadori, 2.^a ed. 1951, p. 90).

¹⁹ LADRÓN DE GUEVARA MELLADO, Pedro Luis: «*L'Infinito* de Leopardi. Evolución histórica de su traducción al castellano». *Romania* (Universidad de Murcia), 1991, 7, pp. 77-86.

1.1. Forma métrica de El Infinito: endecasílabo suelto

Es una de las formas favoritas de Leopardi. Todos sus «piccoli idilli» –como antes dijimos– están escritos en ella. En los seis idilios menores, y quizá de modo especial en *El Infinito*, el endecasílabo suelto es la música que los modula elegantemente. Componentes de esta música, además del hermoso endecasílabo suelto, son los encabalgamientos, que van enlazando con suavidad los versos y estableciendo ligeras pausas en el interior de ellos, como en una melodía.

En otros poemas leopardianos, el endecasílabo suelto concita otros valores estilísticos y otros registros: la solemnidad, en el *Inno ai Patriarchi*; la expresión del amor lacerante, en *Consalvo*; la elevación de la epístola moral, en *Al Conte Carlo Pepoli*, etc.

Aunque originario del Renacimiento italiano, el endecasílabo suelto resulta totalmente actual, y no sólo en la poesía italiana sino también en la española y en otras occidentales. El endecasílabo suelto es la forma métrica más importante entre los poemas sin rima que nacen en el Renacimiento²⁰ y que aspiran a reproducir la poesía grecolatina²¹. El «*endecasillabo sciolto*» se usa desde el siglo XVI para ciertos subgéneros como la epístola, o géneros como la tragedia y el poema épico, o bien para traducir a los poetas clásicos. Por ser empleado en la traducción de la épica de Homero y Virgilio, recibe también el nombre de *verso heroico* («verso eroico»).

Giovan Giorgio Trissino, el gran introductor del endecasílabo suelto, en su tragedia *Sophonisba* (1514; publ. 1524) adopta muy mayoritariamente este metro, y considera que reproduce el ritmo del trímetro yámbico de la tragedia griega. Y en su

²⁰ En realidad, aparece el endecasílabo suelto fugazmente en Italia a finales del s. XIII, y de manera breve y ocasional en el XIV, pero es Trissino en el siglo XVI quien alcanza a ver su importancia y significado, y lo aplica a la totalidad o cuasi-totalidad de sus obras literarias más ambiciosas. En la segunda parte del siglo se usará para traducciones y poemas didácticos, y Torquato Tasso lo empleará en *Il mondo creato*. En los siglos siguientes se reafirmará con fuerza (Foscolo, Leopardi, Monti) y llegará hasta nuestros días (Gozzano, Ungaretti, Montale, etc.).

²¹ Así diversas formas de origen griego empleadas por Horacio, como la *estrofa sáfico-adónica*, la *alcaica* o la *asclepiadea*, y otras más modernas como los *heptasílabos sueltos* y la *silva sin rima* («silva de versos sueltos», «bosquerecha», «canzone libera» o «canzone a selva»). Cfr. PARAÍSO, I: *La métrica española en su contexto románico*. Madrid: Arco/Libros, 2000, pp. 165, pp. 236-243.

extenso poema épico *L'Italia liberata dai Goti* (1547 y 1548) utiliza exclusivamente el «verso eroico», siendo éste el primer libro escrito en su totalidad en endecasílabos sueltos, por lo tanto novedad absoluta. Permite reproducir el hexámetro de Homero y Virgilio, enlazando la literatura en lengua italiana, vernácula o «volgare», con la magna literatura grecolatina²².

Es, además, Trissino su primer teórico: tanto en la Epístola-Dedicatoria de *La Sophonisba* al Papa León X, como en su magno libro *La Poética* (1529 y 1562)²³. Previendo ser atacado por su innovación, en la Epístola-Dedicatoria nos ofrece la fundamentación psicológica del verso suelto: dar *naturalidad* a los diálogos, permitir que afloren más libremente las pasiones de los personajes, y expresar el «continuum» de las acciones, sin la traba de la pausa estrófica (presente en otras formas usadas en los poemas épicos, por ejemplo en los tercetos dantescos, o bien en la octava rima u octava real, el tipo que más se emplearía en el s. XVII para el poema épico). El verso suelto plasma un ideal estético de cotidianidad y de realismo pasional²⁴.

Después de Trissino, Gabriello Chiabrera (1552-1638) en sus *Dialoghi dell'arte poetica* teorizará sobre el «verso eroico». Y de Italia pasará el endecasílabo suelto a España²⁵, a Inglaterra²⁶ y a

²² También utiliza Trissino el endecasílabo suelto en su comedia *I Simillimi*, basada en *Los Gemelos* de Plauto, y en dos Églogas de sus *Rime* (1929).

²³ TRISSINO, Giovan Giorgio: *La Poética*. Edición y traducción de Isabel Paraíso. Madrid: Arco/Libros, 2014.

²⁴ PARAÍSO, Isabel: «Giangiorgio Trissino: innovador poeta y máximo teórico de la métrica italiana renacentista». *Rhythmica, Revista española de Métrica Comparada*, 2010, VIII, 8, pp. 111-141.

²⁵ En España entra el «verso suelto» entre las innovaciones renacentistas, pero inicialmente poetas y teóricos desconfían de su escasa poeticidad. Garcilaso lo utiliza en ciertas partes de su extensa Égloga Segunda, pero suple la ausencia de rima en final de verso recurriendo a la «rima al mezzo» o rima interna. Y Fernando de Herrera, en sus *Anotaciones* a la obra de Garcilaso (1580) observa que hay que cuidar mucho el arte de los versos sueltos, porque «si no tienen ornamento que supla el defecto de la consonancia, no tienen con qué agradar i satisfacer». No obstante estas reticencias iniciales, el endecasílabo suelto arraigará en la literatura española, y se convertirá incluso en una de las formas más usadas en nuestra literatura hasta llegar al presente.

²⁶ En el siglo XVI y en Inglaterra, Surrey introduce el endecasílabo suelto («blank verse»), imitando a los italianos, para traducir la *Eneida*. Considera que es el *pentámetro yámbico* –denominación que ha quedado para esta forma en la Métrica inglesa–. Desde 1561 pasa a ser usado en el drama, la narrativa en verso y la temática lírico-reflexiva. Los dramas de Marlowe y Shakespeare, el poema épico

otras naciones europeas²⁷. El endecasílabo suelto, que tendrá un uso amplísimo tanto en la literatura italiana como en el resto de las occidentales, y llegará triunfante hasta nuestros días, se consolida y extiende. Para Mario Pazzaglia, el endecasílabo suelto representa, frente al verso rimado, la espontaneidad, la proximidad a la vida, la libertad²⁸.

Por su discreción y suave musicalidad, el endecasílabo suelto en el Romanticismo se usa sobre todo para la *temática lírico-reflexiva*; de ahí que Leopardi lo utilice en todos sus «piccoli idilli» de modo exclusivo. Y efectivamente, en *L'Infinito* el lector se deja gozosamente llevar en libertad, casi en vuelo, por la música continua y suave de los endecasílabos sueltos.

1.2. Semántica de El Infinito

El punto de partida de *El Infinito* es el Yo del poeta en un presente actual y durativo, que se hunde en el pasado («sempre»). El joven poeta contempla sentado, desde el jardín de su palacio, los elementos que pueblan el amado paisaje de su infancia y juventud: el monte yermo («quest'ermo colle»: el monte Tabor), la alta tapia de su finca señorial («questa siepe»), el firmamento más lejano («l'ultimo orizzonte») y la vegetación de su jardín («queste piante»). Está sentado, y la inmovilidad corporal favorece la abstracción contemplativa.

El paisaje es concreto: sin embargo, en la espacialidad del poema, en ese paisaje visual, casi *pictórico*, nada parece concreto: todo está visto en su *esencialidad*, y por tanto de modo intemporal: colina, tapia, horizonte, plantas. La *contemplación* del poeta lo transfigura todo. Como en el quietismo, la larga contemplación inmóvil y el vaciado interior atraen al espíritu del poeta la *sublimidad*: «interminati spazi», «sovruman silenzi», «profondissima quiete». Y, consustancial con la sublimidad,

de Milton, los poemas de Dryden, Pope, Young, Wordsworth, Keats, Eliot, etc., están escritos en esta forma, altamente caracterizadora de la literatura inglesa.

²⁷ Desde Inglaterra, el endecasílabo suelto pasa a Alemania en el siglo XVIII (Wieland), y allí triunfa de nuevo. Lessing (1779) lo fija como forma habitual del drama alemán. Goethe, Schiller, Kleist, Hauptmann, etc. lo emplean. Y desde la literatura alemana pasa a otras, como la rusa.

²⁸ PAZZAGLIA, Mario: *Manuale di Metrica italiana*. Florencia: Sansoni, 1990, pp. 116-117.

el *escalofrío*, el temor ante lo que sobrepasa al hombre (como ya observaron Pascal y Kant²⁹): «ove per poco / il cor non si spaura».

Introducidas por «silenzi», surgen las referencias *auditivas*, que desplazan ahora a las visuales: «il vento / *odo stormir*», «quello / *infinito silenzio a questa voce / vo comparando*». El lector se maravilla ante la exquisita sensibilidad del poeta, que escucha el *murmullo* de las plantas acariciadas por el viento y lo coteja con el silencio infinito de los espacios. Y más aún se maravillará ante la metáfora hiperestésica que aparecerá en los versos 12-13: «la [stazione] presente / e viva, e il suon di lei». ¡El sonido de la estación presente y viva: *el sonido del tiempo* en su transcurrir!

La sublimidad de la experiencia contemplativa que eleva el espíritu continúa con el oxímoron (como en el lenguaje místico) y con la metáfora personificadora: «*mi sovvien l'eterno, / e le morti stagioni*». El espíritu del poeta ha salido de sí mismo: contempla la eternidad, el pasado y el presente («la presente / e viva, e il suon di lei») en un mismo instante perceptivo. El espíritu del poeta se ha fundido con el tiempo cósmico.

La experiencia sublime, como en los místicos, anonada al poeta («tra questa / *inmmentità s'annega il pensier mio*»). Y en ese «naufragio» de su ser en el océano del Universo, el poeta encuentra su felicidad: «E il naufragar m'è dolce in questo mare».

Así *El Infinito* sólo contiene, en su brevedad, en sus 15 únicos versos, notas positivas: amor por el modesto paisaje de su infancia, serenidad contemplativa, hiperestesia, elevación del espíritu hasta la sublimidad, estremecimiento del ser, visión «sub specie aeternitatis» de la vida humana, y aniquilamiento feliz del Yo en la Inmensidad.

²⁹ «Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie» (Pensamiento n.º 91). Cfr. PASCAL, Blaise: *Pensées*. París: Gallimard, Le Livre de Poche, 1962, p. 60. «Lo sublime conmueve (...) A veces le acompaña cierto terror (...) [L]o denomino lo *sublime terrorífico*» (...) «Un largo espacio de tiempo es sublime. (...) [S]i se lo considera en un porvenir incalculable, contiene algo de terrorífico» (KANT, Emanuel: *Lo bello y lo sublime*. Madrid: Espasa-Calpe, 1964, pp. 13-16).

2. *El pájaro solitario*

Este poema, a diferencia de *El Infinito* y los restantes idilios –pequeños y grandes–, tuvo una elaboración muy larga y llena de avatares, como señalábamos antes: entre 1819 y 1835.

IL PASSERO SOLITARIO (CANTI, XI)

D'in su la vetta della torre antica,
Passero solitario, alla campagna
Cantando vai finché non more il giorno;
Ed erra l'armonia per questa valle.
Primavera dintorno
Brilla nell'aria, e per li campi esulta,
Sì ch'a mirarla intenerisce il core.
Odi greggi belar, muggire armenti;
Gli altri augelli contenti, a gara insieme
Per lo libero ciel fan mille giri,
Pur festeggiando il lor tempo migliore:
Tu pensoso in disparte il tutto miri;
Non compagni, non voli,
Non ti cal d'allegria, schivi gli spassi;
Canti, e così trapassi
Dell'anno e di tua vita il più bel fiore.

Oimè, quanto somiglia
Al tuo costume il mio! Sollazzo e riso,
Della novella età dolce famiglia,
E te german di giovinezza, amore,
Sospiro acerbo de' provetti giorni,
Non curo, io non so come; anzi da loro
Quasi fuggo lontano;
Quasi romito, e strano
Al mio loco natio,
Passo del viver mio la primavera.
Questo giorno ch'omai cede alla sera,
Festeggiar si costuma al nostro borgo.
Odi per lo sereno un suon di squilla,
Odi spesso un tonar di ferree canne,
Que rimbomba lontan di villa in villa.
Tutta vestita a festa
La gioventù del loco
Lascia le case, e per le vie si spande;
E mira ed è mirata, e in cor s'allegra.
Io solitario in questa

Rimota parte alla campagna uscendo,
Ogni diletto e gioco
Indugio in altro tempo: e intanto il guardo
Steso nell'aria aprica
Mi fere il Sol che tra lontani monti,
Dopo il giorno sereno,
Cadendo si dilegua, e par che dica
Che la beata gioventù vien meno.

Tu, solingo augellin, venuto a sera
Del viver che daranno a te le stelle,
Certo del tuo costume
Non ti dorrai; che di natura è frutto
Ogni vostra vaghezza.
A me, se di vecchiezza
La detestata soglia
Evitar non impetro,
Quando muti questi occhi all'altrui core,
E lor fia voto il mondo, e il dì futuro
Del dì presente più noioso e tetro,
Che parrà di tal voglia?
Che di quest'anni miei? che di me stesso?
Ahi pentirommi, e spesso,
Ma sconsolato, volgerommi indietro.

Traducción:

EL PÁJARO SOLITARIO (CANTOS, XI)

Desde la cima de la torre antigua,
pájaro solitario, a la campiña
cantando vas hasta que muere el día;
y la armonía vaga por el valle.
En torno, Primavera
brilla en el aire, y por el campo exulta,
y así al mirarla el corazón se ablanda.
Oyes greyes balar, mugir manadas;
otros felices pájaros, jugando,
por el abierto cielo dan mil giros,
festejando también su mejor tiempo.
Tú pensativo, aparte, miras todo;
no quieres compañeros,
no buscas alegría, esquivas juegos.
Cantas, y así transcurres
del año y de tu vida la flor bella.

¡Ay, cuánto se asemeja
a tu vivir el mío! Solaz, risa,
de la nueva edad dulce familia,
y tú, amor, de juventud hermano,
suspiro amargo de proyectos días,
no busco, no sé cómo; al contrario,
huyo lejos de ellos.
Cual ermitaño, ajeno
a mi lugar nativo,
paso de mi vivir la primavera.
Este día, que ya cede al crepúsculo,
se suele festejar en nuestra aldea.
Oyes en el sereno la campana,
oyes los truenos de las férreas cañas
que rimbomban allá de villa en villa.
Vestida de gran fiesta,
la juventud del pueblo
deja casas, se expande por las calles,
y mira y es mirada, alegremente.
Yo, solitario, en esta
remota parte a la campiña salgo;
todo deleite y juego
aplazo aún; y mientras la mirada
tiendo en el aire abierto,
me hiere el Sol que entre lejanos montes,
tras el día sereno,
cayendo se diluye, y tal vez dice
que la bendita juventud se apaga.

Tú, pajarillo solo, en el crepúsculo
del vivir que te dejen las estrellas,
ciertamente tu hábito
no has de lamentar: Naturaleza
guió tu inclinación.
Pero a mí, si el odioso
umbral de la vejez
evitar no consigo,
cuando insensible al corazón ajeno
se me vacíe el mundo, y sea el futuro
más tétrico y tedioso que el presente,
¿cómo veré mi anhelo?
¿cómo estos años míos? ¿y yo mismo?
Ay, me arrepentiré, y muchas veces,
desconsolado, volaré al recuerdo.

2.1. ¿Quién es el pájaro solitario?

En bastantes traducciones al español de este poema, el título que recibe es «El gorrión solitario». (Pero el gorrión es un pájaro grupal, y no solitario). Los diccionarios italo-españoles traducen efectivamente «passero» como «gorrión», mientras que «pájaro» es «uccello». Pero el sintagma «passero solitario» es unánimemente traducido en los diccionarios italo-españoles como «pájaro solitario».

(En el sintagma «solingo augellin» del verso 45 tenemos precisamente una muestra del lenguaje sofisticado, arcaico y refinadísimo que Leopardi usa a menudo. El adjetivo «solingo», ‘solitario’, es una palabra del registro poético, formada sobre la raíz «solo» más el sufijo germánico «-ingo». Se encuentra en Dante, Boccaccio y Ariosto, entre otros. Y en cuanto al precioso sustantivo «augellin», es un diminutivo de «augel», palabra que procede del antiguo provenzal-trovadoresco «auzel», derivado a su vez del latín tardío en forma diminutiva “avicellus”. Se encuentra «augel, augello» en Dante y otros poetas de los siglos XII-XIII. Es palabra, pues, del registro poético y arcaizante).

Ornitológicamente hablando, este «pájaro solitario» es el *Monticola solitarius*. Canta melodiosamente, tiene color azulado, es más grande que el gorrión, y vive en los edificios antiguos de Recanati y otros lugares mediterráneos³⁰.

³⁰ Como señala JORDÁ, Eduardo: «Hacia 1830, Leopardi escribió un poema sobre un pájaro solitario que cantaba en la cima de una torre, apartado de los demás pájaros y alejado de todo el mundo. En italiano, el poema se llama *Il passero solitario*, y en vista de que *passero* significa “gorrión”, los primeros traductores al castellano lo tradujeron como “el gorrión solitario”. Por lo visto, esos traductores no se habían dado cuenta de que el gorrión es un ave gregaria que nunca cantaría apartada de las demás, y mucho menos de una forma tan melodiosa como cantaba el pájaro de Leopardi. Porque Leopardi no se refería a un gorrión, sino a otro pájaro muy distinto, el *Monticola solitarius*, que es una especie de mirlo de color azul (en catalán se llama *merla blava*) bastante frecuente en la comarca de Recanati donde vivía Leopardi, y que por casualidad también se denomina *passero solitario* en italiano. En castellano se llama “roquero solitario” o “pájaro solitario”, pero nunca –insisto– podría ser un gorrión». («El nuevo arte burgués», *La Opinión de Tenerife*, 31-03-2015, Sección «La Siete Esquinas»).

2.2. Forma métrica de *Il passero solitario*: «*Canzone libera*»

Nos encontramos ante un tipo de «*canzone libera*» (lo que nosotros llamamos *de versos sueltos*³¹). Dada su constitutiva libertad, la «*canzone libera*» es una forma métrica con numerosas variantes. Es tan empleada –y tan excelsamente– por Leopardi, que en muchos libros italianos de Métrica se la llama por antonomasia «*canzone leopardiana*». Consiste en un grupo o varios de versos endecasílabos y heptasílabos sin una disposición fija y sin un número de versos determinado. Puede tener algunas rimas de libre distribución, puede mezclar versos rimados y sin rimar, o bien puede carecer totalmente de rima³².

En *Il passero solitario*, en concreto, encontramos tres conjuntos de versos (paraestrofas o series) en número variable (aquí 16, 28 y 15). Los endecasílabos y heptasílabos no mantienen la misma disposición en los tres conjuntos. Y en cuanto a las rimas, además de versos sin rimar –que prefieren los comienzos de cada paraestrofa–, tenemos tres o cuatro rimas consonantes en cada conjunto; éstas van adensándose en la segunda mitad de los mismos y especialmente en los finales. Veamos el esquema de las tres paraestrofas. El símbolo /ø/ significa verso heptasílabo disonante o sin rima, y el símbolo /Ø/, endecasílabo sin rima o disonante:

Ø- Ø- A- Ø- a- Ø- Ø- Ø- Ø- B- D- B- ø- C- c- D
 e- ø- E- Ø- Ø- Ø- f- f- ø- G- G- Ø- H- Ø- H- i- j- Ø- Ø- i- Ø- j- Ø- k- Ø- l-
 K- L
 Ø- Ø- ø- Ø- m- m- n- p- Ø- Ø- p- n- Q- q- P

La «*canzone libera*» nace en Italia en el siglo XVI, dando expresión tanto al deseo de experimentalidad como al ideal renacentista de imitar la métrica cuantitativa latina. Torquato Tasso

³¹ *La métrica española en su contexto románico*, cit., pp. 176-177. Aparece en España, por imitación de Tasso, en una «bosquerecha» de Pedro Espinosa, y se consolida con Francisco de Rojas. NAVARRO TOMÁS, Tomás, la llama simplemente «silva», traza su historia en los distintos períodos de nuestra poesía, y señala su libertad y principales tipos. (Cfr. *Métrica española*. Nueva York: Las Américas Publishing Company, 1966, pp. 235, 291, 337 y 388-389).

³² Para una definición de la «*canzone libera*» véase BELTRAMI, Pietro G.: *La metrica italiana*. Bolonia: Il Mulino, 1994, p. 343.

en su drama pastoril *Aminta* (subtitulado «*favola boschereccia*»), 1573, utiliza con libertad varios esquemas de la «canzone libera»³³. Pero quien emplea la «canzone libera» para poemas aislados es Alessandro Guidi (*Rime*, 1704), por lo cual muchos metricistas italianos lo consideran el creador de esta forma, que él prefirió llamar «*canzone a selva*». Alessandro Guidi, gran experimentador formal pero escasamente poético, participa así de esa liberalización de las formas métricas que caracteriza al «Seicento»³⁴.

Leopardi en sus «*canzoni libere*» o silvas sin rima emplea muy diversos patrones métricos. Al comienzo de su escritura poética (*All'Italia, Sopra il monumento di Dante*) encontramos canciones libres *estróficas* –coincidiendo con lo que José Domínguez Caparrós ha definido como «canción leopardina»³⁵–, e incluso otras estructuras *estróficas* aún más regulares, que se acercan a la canción petrarquista³⁶. Así en *Alla sua donna* encontramos estrofas de 11 versos rematadas por rima pareada, pero con cierta libertad en la distribución de metros y rimas. En *Ultimo canto di Saffo* encontramos estrofas de 18 versos endecasílabos sin rima, y rematados por dos versos de 7+11 sílabas con rima pareada o gemela. Pero tal vez la estructura de «canzone libera» más original la encontremos en *A Silvia*: seis paraestrofas muy disímiles tanto en el número de versos como en su disposición. Tiene pocos versos rimados, y de modo irregular, salvo por un

³³ Así en el Acto I vemos series de endecasílabos sin rima con algunos heptasílabos; y más adelante lo contrario: series de heptasílabos con algún endecasílabo. En cambio el Prólogo emplea endecasílabos sueltos. En unos pasajes se usan unas pocas rimas ocasionales; y en otros aparecen bastantes rimas, como en el canto del Coro, que finaliza el Acto I (vv. 656-723).

³⁴ Cfr. BAUSI, Francesco y MARTELLI, Mario: *La métrica italiana. Teoria e storia*. Florencia: Le Lettere, 1993, pp. 177-203 («Il Seicento»).

³⁵ Para DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, la «canción leopardina» en una «[c]anción a la italiana en que las estrofas suelen ser del mismo número de versos, pero tienen diferente disposición en las rimas consonantes, y distinta proporción en el número de endecasílabos y heptasílabos. Tampoco tiene llave o eslabón». (*Diccionario de métrica española*. Madrid: Paraninfo, 1985, pp. 27-28; 2.ª ed., Madrid: Alianza Editorial, 1999, p. 61)

³⁶ Mucho más regulares aún son *Ad Angelo Mai*, *Nelle nozze della sorella Paolina*, *A un vincitore nel pallone*, *Bruto minore*, o *Alla primavera*. No nos parecen ya «*canzoni libere*», sino variantes o modalidades menos canónicas de la canción petrarquista, con muchos versos sueltos y con estrofas –a menudo de 15 versos– que terminan en rima pareada.

rasgo fijo: el último verso de cada paraestrofa, siempre heptasílabo, rima con algún otro precedente, esté próximo o esté lejano.

2.3. *Semántica de Il passero solitario*

El poema, de 62 versos –mucho más largo que *L'Infinito*, de 15– divide su extensión en tres paraestrofas de 16 + 28 + 15 versos.

El primer conjunto se abre con notas felices, jubilosas. El pájaro canta y vuela libremente por los espacios abiertos³⁷, desde lo más alto de la torre³⁸ hasta la campiña, creando armonía («ed erra l'armonia per questa valle»). La Primavera resplandece y exulta por los campos, conmoviendo profundamente al poeta («sì ch'a mirarla intenerisce il core»). En este paisaje bucólico no pueden faltar los animales domésticos de los campesinos: rebaños de ovejas y vacas. Incluso otros pájaros, que no son el solitario, compiten felices entre sí en sus giros y volteretas por el aire libre. Pero justo en este punto, casi imperceptiblemente, el poeta introduce un sutil elemento inquietante: «pur festeggiando il lor tempo migliore». (¿Por qué hablar de «tempo migliore»? (¿Hay otro que no vaya a serlo?).

Los cuatro versos siguientes, 12-16, los que cierran la primera paraestrofa, ensombrecen tanta alegre claridad y justifican la primera nota inquietante: El pájaro solitario canta y mira todo, pero sin participar en la alegría común: sin compañía ni juegos colectivos, pasa lo mejor de su vida («di tua vita il più bel fiore»).

La segunda paraestrofa, la más larga, supone un cambio radical en el humor feliz del idilio, comenzando por ese doliente «Oimè» (¡Ay de mí!). Ahora confluye el tema del pájaro solitario con el Yo del poeta, y es éste el que ocupa el primer término. Él ha huido de las risas y juegos infantiles, incluso del amor juvenil, inexplicablemente («io non so come»). Es un extranjero en su lugar natal.

A modo de contraste y ejemplo, introduce ahora Leopardi una pequeña escena de la alegre juventud campesina –tema que

³⁷ En 1824 Leopardi escribió un *Elogio degli uccelli*, en el cual el filósofo Gentiliano dice que los pájaros son los animales más felices de la Creación, porque no son presa del hastío («non soggetti alla noia»).

³⁸ La torre de la Chiesa di Sant'Agostino (s. XIII), en Recanati, donde según testimonios habitaba un pájaro solitario en tiempos de Leopardi.

él aborda gustosamente en varios idilios— en un día de fiesta: los jóvenes salen endomingados y felices entre el repiqueteo de la campana de la iglesia³⁹ y los disparos al aire⁴⁰. En cambio, él no participa de la alegría general; va cayendo la alegórica tarde («mi fere il Sol che [...] cadendo si dilegua») y, con ella, su juventud.

En la tercera paraestrofa se dirige al pájaro, y se queja de la diferencia radical entre ellos dos: el pájaro, cuando llegue al fin de sus días, no lamentará haber vivido en solitario, sintonizado con su naturaleza; en cambio el poeta, si alcanza la odiada vejez («se di vecchiezza / la detestata soglia / evitar non impetro»), con el corazón seco («quando muti quest'occhi all'altrui core») y el mundo vacío, con el futuro cada vez más «noioso e tetro», ¿cómo se verá a sí mismo?, ¿cómo va a juzgar su antinatural apartamiento de la vida? Sólo podrá arrepentirse de no haber vivido⁴¹, y con desconsuelo volverse hacia los cálidos recuerdos infantiles.

El idilio, que comenzaba jubilosamente, termina con horror y melancolía: iluminado sólo por el recuerdo feliz de la infancia.

Palabras finales

Los dos idilios aquí traducidos —muy significativamente el primero y el último— son una buena muestra de la altura poética que alcanza la lírica de Leopardi. Especialmente *L'Infinito* figura entre las joyas de la literatura italiana de todos los tiempos, y su sencilla presentación de la sublimidad espacio-temporal emociona a todos sus lectores. Es una muestra paradigmática de la Poética de los primeros idilios, con su intensa expresión del instante, y con su música envolvente.

³⁹ Traducimos aquí la palabra «squilla» («un suon di squilla») no como 'cencerro, esquila' —posible también, dado el ambiente campesino—, sino como 'campana', acepción frecuente en el lenguaje poético. El propio Leopardi en otras ocasiones así lo testimonia; por ejemplo: «Or la squilla dà segno / della festa che viene» (*Il sabato del villaggio*).

⁴⁰ Entre los elementos de la fiesta, existía la costumbre de disparar al cielo con fusiles (las «ferree canne»), cuyos sonidos retumban de villa en villa a lo lejos.

⁴¹ El lamento por no haber vivido plenamente se encuentra también en el *Zibaldone* (en una nota del 5 de noviembre de 1823).

En cuanto a *Il passero solitario*, cuenta con una valoración positiva general, matizada en algunos críticos que atribuyen al largo período compositivo ciertas pequeñas rupturas estéticas. Personalmente, lo consideramos un hermoso idilio, muy significativo de la Poética del pesimismo de los grandes idilios, y también una muestra del mundo de Leopardi en Recanati: entre la jubilosa hermosura de su naturaleza, el poeta muestra su espíritu ensombrecido y angustiado por el enigma de no haber vivido su juventud, y por la perspectiva de envejecer hastiado y sin afectos.

A diferencia de los himnos patriótico-mitológicos, de lenguaje muy elevado y lleno de alusiones culturalistas, el lenguaje de los idilios es claro, directo, comprensible, con un mínimo de arcaísmos que remiten a la tradición literaria, y con hipérbatos y metáforas descifrables. Lo más atractivo en ellos es la exquisitez del material recogido, y la música que invade maravillosamente el poema.

Por todo ello, los idilios constituyen, tanto los pequeños como los grandes (a nuestro entender y al de la mayor parte de los críticos), la zona más excelsa e imperecedera de la lírica leopardiana.

La valoración de la poesía de Leopardi, universalmente positiva hoy en día, lo es en muy diferente medida según sus diversas etapas y registros. La parte más apreciada por la gran mayoría de críticos, comenzando por Francesco De Sanctis (*Studio su Giacomo Leopardi*, 1885) y llegando hasta la actualidad, es la romántica de los *idilios*. La zona de poesía *clasicista* de los himnos patrióticos suele ser la menos apreciada, porque tiene una elaboración más racional. No obstante, para otro gran clasicista como Giosuè Carducci (a quien debemos, junto a otros, la publicación del *Zibaldone*) es una poesía admirable. Y finalmente los cantos de la *desesperación cósmica*, del romanticismo más metafísico, los cantos últimos de Leopardi, han atraído a críticos como Walter Binni (*Lezioni leopardiane*, 1994), quien ve en nuestro poeta un héroe en lucha contra el destino y clamando por la solidaridad entre los hombres. Esta poética «anti-idílica» fue también la que atrajo a Miguel de Unamuno, quien tradujo *La Ginestra, o il fiore del deserto*, el testamento literario

y humano de Leopardi. Y surge así *La Retama, de Jacobo Leopardi*⁴² en el año 1899, una de las grandes traducciones unamunianas y un homenaje al poeta de Recanati.

⁴² Cfr. UNAMUNO, Miguel de: *Obras Completas*, t. VI: *Poesía*. Ed. de Manuel García Blanco. Madrid: Escélicer, 1966, pp. 322-329.