

“La ginestra” de Giacomo Leopardi: aspectos formais e ideológicos

“La ginestra” by Giacomo Leopardi: Formal and Ideological Aspects

Raphael Salomão Khéde

Universidade Estadual do Rio de Janeiro
(UERJ) | Rio de Janeiro | RJ | BR
raphaelsalomao@hotmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-3736-2526>

Resumo: O presente artigo, através da análise da língua e do estilo com os quais Giacomo Leopardi construiu o poema “La ginestra” (publicado pela primeira vez em 1845), tem como objetivo apresentar um quadro da complexidade da poética do autor. A análise se baseou no método, utilizado por Auerbach em *Mimesis* (1946), de seleção de uma “amostra” de texto da qual a interpretação extrai aspectos gerais da obra, do autor e da época. Neste sentido, o poema – espécie de testamento literário do poeta – dividiu a crítica leopárdiana entre aqueles que o interpretam (com base no leve aceno positivo ao Iluminismo) como uma evidência do posicionamento progressista do autor, e a outra parte da crítica que desconsidera qualquer possibilidade de adesão de Leopardi a um engajamento político progressista, já que o alvo de sua crítica estaria direcionado não somente a um grupo específico (os católicos liberais), e sim a qualquer forma de “racionalidade idealizada”.

Palavras-chave: Giacomo Leopardi; “La ginestra”; literatura italiana; poesia; filosofia.

Abstract: This article, through the analysis of the language and style with which Giacomo Leopardi constructed his poem “La ginestra” (first published in 1845), aims to present a picture of the complexity of the author’s poetics. The analysis was based on the method, used by Auerbach in *Mimesis* (1946), of selecting a “sample” of text from which the interpretation extracts general aspects of the work, the author and the epoch. In this sense, the poem – a kind of literary testament of the poet – divided Leopardian criticism between those who interpret it (based on the slight positive nod to the Enlightenment)



as evidence of the author's progressive positioning, and the other part of the criticism that disregards any possibility of Leopardi's adherence to progressive political engagement, since the target of his criticism would be directed not only at a specific group (liberal Catholics), but at any form of "idealized rationality".

Keywords: Giacomo Leopardi; "La ginestra"; Italian literature; poetry; philosophy.

Introdução

O presente ensaio tem como objetivo analisar aspectos linguísticos e formais de "La ginestra", o *il fiore del deserto*, um dos últimos poemas escritos por Giacomo Leopardi (1798-1837), se não o último, definido por Gianfranco Contini (1986) como um dos mais controversos entre os *Canti* leopardianos. A análise se baseou no método, utilizado por Auerbach em *Mimesis*, de seleção de uma "amostra" de texto da qual a interpretação extrai aspectos gerais da obra, do autor e da época (2000, p. XXI). Ao analisarmos "La ginestra", surgiram pelo menos quatro questões complexas do ponto de vista hermenêutico, que representam, de modo geral, elementos centrais para a compreensão da obra leopardiana inteira.

O primeiro ponto se refere a questões editoriais, relacionadas à distância entre a conclusão dos textos escritos pelo autor e a edição efetiva dos mesmos (que, neste íterim, foram adaptados, reescritos, reelaborados, ou inseridos em novas coletâneas, tendo seus títulos modificados). Na realidade, com a exceção das *Operette morali* (publicada pela primeira vez em 1827), de quase todos os 41 *Canti* (menos *Il tramonto della luna* e *La ginestra*) e de algumas obras de caráter erudito, todas as outras foram publicadas póstumas: os *Paralipomeni della Batracomiomachia* (publicado pela primeira vez em Paris em 1842), o *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* (escrito em 1815 e publicado em 1846), o epistolário em dois volumes (1849), o *Zibaldone di pensieri* em sete volumes (escrito entre 1817 e 1832, e publicado em 1898), o *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* (escrito em 1818 e publicado em 1906), o *Discorso sopra lo stato presente dei costumi dell'Italiani* (escrito provavelmente entre 1824 e 1826, e publicado em 1906), todas as traduções, rascunhos, esboços, prefácios, comentários, notas, manuscritos e assim por diante.

O segundo ponto está atrelado a questões linguísticas e fônicas, relacionadas ao fato de que existe uma reflexão do poeta, em trechos do *Zibaldone*, nos quais Leopardi elabora uma série de poéticas e de concepções sobre língua e estilo que se sobrepõem, se contrapõem às vezes, ou mesmo se integram e se aprofundam. Isso ocorre, por exemplo, no caso da ideia de que o poético se expressa a partir de uma linguagem "vaga", "indefinida", que remete a algo que é desejado e irre recuperável pela distância temporal. A tensão é mantida justamente através da constante alternância entre "antigo" e "moderno", tomados como dois paradigmas (históricos, linguísticos, estéticos, filosóficos e ideológicos) do discurso leopardiano por representarem, de um lado, uma idade que ainda não havia sido devastada pelos excessos da civilização moderna, e do outro, a modernidade iniciada com a Renascença. O "antigo",

para Leopardi, coincidiria com um estado originário, com uma infância pré-histórica, “fora de uma verdadeira temporalidade”; portanto, trata-se de uma época que desapareceu para o gênero humano, mas que é recorrente como “eterno presente” na infância dos indivíduos e que é transfigurada como “dimensão mítica, idade do ouro, paraíso perdido” (Galimberti, 2011, p. XXIII). Conforme veremos ao longo da análise de “La ginestra”, a modernidade, após alguns avanços proporcionados pelo Iluminismo, regrediu, segundo Leopardi, por conta da valorização romântica das crenças espiritualistas da Idade média, vista, pelo poeta, como “idade das trevas” (as “trevas” citadas na epígrafe de “La ginestra”), mas também por conta da excessiva racionalização moderna, a qual se basearia, segundo tal perspectiva, numa ideia de progresso, tanto otimista quanto delirante e desconectada da “realidade”.

O profundo conhecimento do latim e do grego permitiu-lhe a realização de diversas traduções (chamadas também de “fragmentos” ou “imitações”) de autores clássicos (Homero, Safo, Arquíloco, Simônides, Hesíodo, Virgílio, entre outros), fundamentais para a formação da própria linguagem poética utilizada nos *Canti*. Leopardi usa, em particular, para as traduções do grego, a língua poética italiana de 1300, momento no qual houve um incremento considerável de traduções do latim e do francês para o chamado “vulgar” (o antigo italiano literário). Assim como as traduções do latim para o “vulgar” – chamadas, em 1300, de “vulgarizações” (“*volgarizzamenti*”) – foram fundamentais para o desenvolvimento da língua poética italiana a partir do século XIII, do mesmo modo as traduções do grego realizadas por Leopardi (para as quais utiliza, como modelo linguístico, justamente a língua poética arcaica) representam a base da construção linguística do poeta. Uma prova do conhecimento riquíssimo que Leopardi tinha do “vulgar” de 1300 é a simulação irreverente, com êxito positivo, que ele realizou de uma tradução do latim para o “vulgar” de um texto que, na realidade, era grego, o *Martirio de’ Santi Padri* (Contini, 1986, p. 282). Outro aspecto relevante são os longos períodos estruturados através de inversões sintáticas e de construções calcadas na língua latina. De fato, a absoluta perfeição do estilo de Leopardi é obtida, segundo Sapegno (1979, p. 674), através do ritmo, da musicalidade e da vibrante disposição dos termos sintáticos. Giuseppe De Robertis (2012) se refere, por sua vez, a uma poesia “distanciada” do presente, com sabor de antigo: efeito obtido através da teoria da elegância e do “peregrino”.¹ “Peregrino”, aqui, representa tudo o que é “vago” e “longínquo”, e, portanto, “poético”. De fato, segundo Antonio Prete, a língua utilizada por Leopardi se baseia em registros de uma escrita na qual estão presentes modelos de 1500, inserções populares, a redescoberta de palavras, modos, usos pouco comuns ou arcaicos, o efeito de distanciamento (“*lontananza*”), unidos a um léxico de nítida determinação visual (Prete, 1999, p. 5).

É importante sinalizar que a ambiguidade no texto nasce, às vezes, de forma deliberada, por vontade do autor, outras vezes por conta da mudança de significado que uma mesma palavra assume em obras diferentes de Leopardi: é o caso de “*ragione*” (“razão”), ou de

¹ Em 14 de dezembro de 1828, Leopardi, nas suas anotações no *Zibaldone*, considera a memória (chamada de “*rimembranza*”) um elemento fortemente poético, por estar relacionado ao “indefinito”, ao “vago”, ao “longínquo”. Para o poeta, um objeto qualquer, como por exemplo um lugar, um campo, por mais bonito que for, se não estimula a memória, não é poético. Vice-versa, um objeto “antipoético” em si pode ser tornar poético através da memória, a qual é fundamental para o “sentimento poético”, já que o “presente”, seja lá qual for, “não pode ser poético” (Leopardi, 2012, p. 1166).

“*natura*” (“natureza”),² a qual, sobretudo em alguns textos iniciais do poeta, como o famoso idílio *L'infinito* (escrito em 1819), possui um significado positivo (por ativar a imaginação), completamente diferente do que lhe é atribuído em “La ginestra”. No poema, inclusive, o termo “*natura*” assume significados opostos: é usado para se referir, de forma positiva, a uma postura lúcida do ser humano (“*nobil natura*”), mas indica também a ação “cruel” dos fenômenos naturais (“*empia natura*”).

Em parte relacionada com a concepção linguística de Leopardi é a questão fônica. Já no poema *All'Italia*, escrito em 1818, é possível notar, segundo Contini, como Leopardi construiu uma série de simetrias e assimetrias aritméticas (através de assonâncias e identidades de vogais tônicas, e através de um jogo de “m” e “n” em posição idêntica uma em relação à outra) que revelam uma “suma artificialidade, não evidente numa leitura direta, mas prova certa de rivalidade com as complicações da lírica coral grega, cujo eminente representante foi Simônides” (Contini, 1986, p. 286). Leopardi, em prática, realiza uma silenciosa revolução na tradição poética italiana, sobretudo em relação a alguns pontos centrais: a exclusão, nos *Canti*, da forma soneto (canônica na poesia ocidental desde Petrarca); a eliminação de uma estrutura fixa de rimas e, sobretudo, a transformação da regularidade rítmica da métrica (que, no fundo, só será realizada no século XX, com o uso do verso livre), ao alternar esquemas métricos (em *La ginestra*, hendecassílabos e setenários). Tal questão fônica foi apontada pelas análises de Angelo Monteverdi e Gianfranco Contini no que diz respeito ao uso de aliterações, disseminações fônicas, insistências de timbre que constituem uma espécie de compenso, de reforço diante da ausência de uma regularidade rítmica da métrica. Para Contini, o que caracteriza a renovação poética de Leopardi é exatamente o uso inédito de timbres no verso (uso do qual a crítica leopordiana tomou conhecimento somente nas últimas décadas) e a estrutura progressivamente irregular da estrofe da forma “canção” (“*canzone*”), baseada em modelos barrocos de “assimetrias internas e externas”. Nesse sentido, para Contini (1986), Leopardi é uma glória somente “italiana”, permanecendo “intraduzível”, justamente por conta desta desatenção da própria crítica italiana a respeito da complexidade da estrutura fônica de seus textos e de suas renovações formais.

O terceiro elemento a gerar controvérsias entre os críticos se refere a uma questão ideológica fundamental: como situar Leopardi filosoficamente. Como filósofo moral ou como metafísico (“ontológico”, para sermos mais precisos)? Esse ponto é relevante para a interpretação de “La ginestra”, porque se o considerarmos um filósofo moral, significaria que ele estaria, no poema, se preocupando, sobretudo, em apresentar uma crítica ao século XIX, a partir de uma ideologia “iluminista”; vice-versa, se o considerarmos filósofo “metafísico” (como a nossa análise tende a fazê-lo, conforme veremos), a crítica de Leopardi se configura como “atemporal”, já que direcionada a uma condição ontologicamente humana. De todo modo, o moral e o ontológico/metafísico, em “La ginestra”, podem estar implicados um no outro. No entanto, não é tão simples descrever analiticamente o pensamento leopordiano, pois o poeta recorreu, em quase todos os seus textos (com a exceção das cartas, nas quais a linguagem segue, frequentemente, os ditames da comunicação coloquial, cotidiana, prática), a uma “língua espe-

² Segundo Giorgio Ficara, “pensamento” (“*pensiero*”), “intelecto” (“*intelletto*”) e “razão” (“*ragione*”) – que Leopardi utiliza sem distinção – romperam o equilíbrio do estado de natureza e impediram, após “a idade dos antigos”, seu florescimento: “O pensamento é uma barreira à natureza que fala ao coração dos homens, um *não*, uma oposição à fantasia que é a autêntica e única linguagem dos antigos” (Ficara, 2010, p. 11, tradução própria).

cial da mélica”. Tal língua se caracteriza pelo uso de formas latinas para advérbios (“*massime*” [“sobretudo”], “*eziandio*” [“também”, “ainda”]), de termos utilizados às vezes de forma sinônímica, ambígua ou genérica (mas centrais em sua poética),³ de palavras arcaicas ou mesmo fora de uso, de conectivos e coesivos pouco comuns⁴ e que podem comprometer, por isso, a compreensão de longos períodos, construídos frequentemente com inversões e deslocamentos das várias partes do discurso.

A inteira obra leopardiana, segundo Cesare Galimberti, nasce de uma tensão unitária, ao mesmo tempo epistemológica e poética. Para Sergio Solmi, as mais de duas mil páginas de anotações (reunidas no *Zibaldone*) se caracterizam, justamente, pela relação entre dois setores de interesse bem distintos, mas que estão relacionados entre si: a filologia e a filosofia moral (Solmi, 2012, p. IX). Sua poesia, nesse sentido, se irradia sempre, até mesmo nos momentos mais líricos, a partir de um “ardente eixo de pensamento”, enriquecido por sugestões religiosas, filosóficas e literárias de proveniência bastante variada. Trata-se, portanto, de uma poesia baseada na relação inextricável entre meditação e canto, e que, ao se nutrir de textos não “tecnicamente” filosóficos – mas animados por uma tensão (dramática, satírica, contemplativa ou polêmica) – raramente se articula em formas meramente discursivas (Galimberti, 2011, p. XVI).

O quarto ponto representa um desdobramento do terceiro: a relação ambivalente de Leopardi com o Iluminismo, ao qual o poeta faz, em “La ginestra” – em contraposição ao que ocorre em diversos trechos das *Operette morali*, por exemplo – um aceno ligeiramente positivo, motivando a citada divisão da crítica entre a interpretação de um Leopardi progressista e de um Leopardi ontológico, ou “apolítico”, nem progressista nem reacionário. Certamente, o posicionamento político do autor – declaradamente contrário aos católicos liberais – se manifesta de forma mais evidente em outros textos, como no poema satírico *Palinodia al marchese Gino Capponi*, nas oitavas dos *Paralipomeni della Batracomiomachia* e no *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl’Italiani*.

“La ginestra”, o il fiore del deserto

Leopardi reuniu suas duas primeiras líricas – *All’Italia*⁵ e *Sopra il monumento di Dante che si preparava in Firenze*⁶ – em 1818, com o título *Canzoni a Roma* (Francesco Bourlié).⁷ Em seguida, em 1820, o poeta acrescentou, a esses dois, o poema *Ad Angelo Mai, quand’ebbe trovato i libri di Cicerone della Repubblica*,⁸ na edição de Bolonha de 1820 (Iacopo Marsigli). A primeira coletânea intitulada *Canzoni* (dez poemas) foi publicada em Bolonha (Nobili), em 1824. Em 1826, mais

³ Como é o caso dos termos chave para a filosofia leopardiana, “*diletto*” (“prazer”) e “*piacere*” (“prazer”), muito frequentes nas *Operette morali* e no *Zibaldone*, e utilizados como sinônimos, assim como “*verità*” (“verdade”) e “*vero*” (“verdade”), entre outros.

⁴ Como é o caso da conjunção “*però*”, que pode ser entendida como forma latina “*per hoc*” (“por isso”), dando assim, à subordinada, um sentido consecutivo; ou pode ser interpretada como sinônimo de “*ma*” (“mas”, “porém”), o qual introduziria uma adversativa.

⁵ Inicialmente se intitulava *Sull’Italia*.

⁶ Inicialmente se intitulava *Sul monumento di Dante che si prepara in Firenze*.

⁷ Trata-se de um dos editores dos poemas de Leopardi, os quais serão citados, daqui em diante, entre parêntesis.

⁸ Inicialmente se intitulava *Canzone ad Angelo Mai*.

uma vez em Bolonha (Stamperia delle Muse), saiu outra coletânea, intitulada *Versi*, a qual compreendia os seis *Idilli* de 1819 (já editados na revista “*Nuovo Ricoglitore*”, de Milão, entre 1825 e 1826), as duas *Elegie* de 1817 (das quais será conservada somente a primeira, *Il primo amore*), os cinco *Sonetti in persona di ser Pecora fiorentino beccaio*, de 1817 (satíricos e não reeditados), a *Epistola al Conte Pepoli* (1826) e as duas “vulgarizações” (igualmente não conservadas na coletânea de líricas) da *Batracomiomachia* pseudo-homérica (redigida três vezes a partir de 1815) e da sátira de Simônides (em hendecassílabos esdrúxulos de 1823). Os *Canti* dedicados “*Agli amici suoi di Toscana*” foram publicados em Florença (Guglielmo Piatti) em 1831, contendo 23 poemas, do qual o último é *Il sabato del villaggio*. Contini lembra, ainda, que foi publicada, em Napoli, por Saverio Starita, em 1835, uma edição – com muitos erros – dos *Canti*, proibida pela censura, a qual compreendia 39 composições. No final de sua vida, Leopardi preparou, com o auxílio do amigo Antonio Ranieri (1806-1888), uma edição definitiva, publicada póstuma em 1845 (Florença, Le Monnier), com 41 composições, entre as quais *Il tramonto della luna* e *La ginestra* (inseridas como XXXIII e XXXIV). O filólogo Francesco Moroncini, oriundo (como Leopardi) da pequena Recanati (na província de Macerata, na região das Marche), em 1927, organizou uma edição crítica dos *Canti*, que reúne todas as variantes impressas e manuscritas.

Não há o autógrafo de “*La ginestra*”,⁹ no lugar do qual existem três exemplares, não idênticos, redigidos por Ranieri, que representam as versões definitivas do material leopardiano, elaboradas, provavelmente, segundo Contini, sob a orientação do autor. O canto, composto literalmente “aos pés do Vesúvio” (Contini, 1986, p. 364), em 1836, e publicado em 1845, é constituído de 317 hendecassílabos e setenários alternados constantemente, e divididos em – mais do que propriamente estrofes – sete “movimentos” de variado e insólito tamanho (71 versos no terceiro “movimento”). O uso dos setenários foi realizado com a finalidade de alinhar o ritmo à reflexão, de dar movimento ao raciocínio e de evidenciar determinada imagem à qual o poeta queria dar destaque.

O tema central, que irá desencadear a meditação do poeta, é desenvolvido a partir de um acontecimento histórico, a erupção do vulcão Vesúvio, ocorrida em 79 d.C. Tal fenômeno causou a destruição de cidades como Pompeia e Herculano, as quais vinham sendo redescobertas, desde 1748, (através do método arqueológico de recuperação do passado, o qual se assemelha, em muitos aspectos, à concepção poética de Leopardi):

Qui su l'arida schiena
Del formidabil monte
Sterminator Vesevo,
La qual null'altro allegra arbor nè fiore,
Tuo cespi solitari intorno spargi,
Odorata ginestra,
Contenta dei deserti. Anco ti vidi
De' tuoi steli abbellir l'erme contrade
Che cingon la cittade
La qual fu donna de' mortali un tempo,
E del perduto impero
Par che col grave e taciturno aspetto
Faccian fede e ricordo al passeggero.

⁹ No Brasil, a tradução integral dos *Cantos* foi realizada por Álvaro A. Antunes (1985 e 2021) e por Maria José de Carvalho (1986).

Or ti riveggo in questo suol, di tristi
Lochi e dal mondo abbandonati amante,
E d'afflitte fortune ognor compagna.¹⁰

Neste primeiro “movimento”, no qual o poeta se dirige à flor conforme fará de novo somente na sétima e última “estrofe”, vale destacar o uso de “*null'altro*” – pouco comum na língua italiana, na qual se utiliza “*nessun altro*” – e do latinismo “*arbor*”, no lugar de “*albero*”. É possível encontrar, no poema, outros exemplos nos quais Leopardi usa a mesma palavra na sua forma arcaico-poética (“*etadi*”), e na sua variante moderna de uso comum (“*età*”); é o caso também de “*pietà*” (uso moderno) e “*pietade*” (uso poético): palavra, repleta de ressonâncias clássicas (desde Virgílio, “*pius Aeneas*”[“o piedoso Eneias”]) e bíblicas, já utilizada em rima também por Dante no verso 21 do primeiro canto do *Inferno*. Do mesmo modo, o poeta recorre a uma palavra na sua variante arcaica (“*cittade*”), no verso 9, e, logo em seguida, na sua forma moderna (“*città*”), no verso 29.

Nota-se o uso de variantes até mesmo quando as palavras se encontram próximas. É o caso da preposição “*dì*” (português “de”), no masculino plural: a forma comum “*dei*”, no verso 7, é usada justamente para uma palavra “negativa”: “*deserti*”; logo em seguida, no verso 8, a forma arcaico-poética, com elisão, “*de*” se refere aos caules da planta, que embelezavam as estradas ao redor da cidade que já foi “senhora dos mortais” (Roma).

No primeiro “movimento”, há, desde os três primeiros setenários, o uso constante da elisão no final da palavra (“*formidabil*”, “*sterminator*”, “*qual*” etc), com a terminação em consoante, o que representa uma característica da língua poética italiana desde Dante e Petrarca, com a finalidade de criar musicalidade, além de permitir o ajuste do número de sílabas que compõe o verso. A palavra “deserto”, que comparece em *La ginestra* por quatro vezes de forma estratégica (no título, duas vezes no início do poema e uma vez na parte conclusiva), é um termo importante para descrever a situação trágica do poema/poeta e da humanidade. Essa palavra comparece em um texto fundamental como o primeiro canto do *Inferno* de Dante (no qual, no verso 29, aparece a expressão “*piaggia diserta*” [“subida deserta”]),¹¹ para descrever a situação trágica de Dante-personagem e, alegoricamente, da inteira humanidade). Inclusive, a palavra “*piagge*” foi utilizada por duas vezes por Leopardi neste poema, criando uma analogia imagética entre os dois textos, em chave semanticamente oposta: enquanto em *La ginestra* a subida (“*piaggia*”) representa a força destrutiva da ímpia natureza (“mãe por parto e por vontade madrastra”),¹² em Dante, o elemento da natureza (a subida da colina) representava simbolicamente a ascensão aos céus.

Conforme já foi indicado até aqui, a língua de Leopardi, não somente em *La ginestra*, se baseia em formas arcaicas da tradição poética italiana – obtidas, às vezes, através de con-

¹⁰ “Nesta árida encosta / Do formidável monte / Arruinador Vesevo, / Que árvore alguma ou outra flor alegre, / Teus tufos solitários tu derramas, / Odorada giesta, / Contento com desertos. Também vi / Teus talos a adornar o descampado / Que cinge cada lado / De quem foi dona deste mundo um dia, / Do império e seu destino / Parecem dar, solenes, taciturnos, / Seu testemunho e fê ao peregrino. / Vejo-te agora neste chão, dos tristes / E desertos locais do mundo amante, / E da ingrata fortuna eterna amiga” (Leopardi, 2021, p. 333).

¹¹ No primeiro canto do *Inferno*, além do verso 29 (no qual aparecem unidas as duas palavras), “*diserto*” (“deserto”) foi utilizado em rima no verso 64.

¹² Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, Machado de Assis, no capítulo VII, intitulado “O delírio”, apresenta um diálogo entre o protagonista e a Natureza, a qual se dirige a ele nos seguintes termos: “Chama-me Natureza ou Pandora; sou tua mãe e tua inimiga”.

trações ou elisões – de palavras que já eram utilizadas na sua morfologia moderna. Assim ocorre com as formas verbais “*fur*” (ao invés de “*furono*”[“foram”]), “*fe*”¹³ (no lugar de “*fece*”[“fez”]), “*fien*” ao invés de “*saranno*” (“serão”). Leopardi usa como imperativo, no verso 39, a forma poética “*vegga*” (correspondente a “*veda*”[“veja”]), subjuntivo presente usado por Dante (“*veg-gia*”), no verso 134 do primeiro canto do *Inferno*. Do mesmo modo, Leopardi recorre ao latínismo “*mesta*” (verso 161), no sentido de “triste”; Dante – o qual, segundo Luca Serianni (2012, p. 113), foi o segundo autor em absoluto, na língua italiana, a utilizar (após Guittone d’Arezzo) esta palavra – havia recorrido a “*mesti*”, em rima, no verso 135 do 1º canto. Outras formas arcaicas que Leopardi utiliza são o advérbio “*anco*” no lugar de “*anche*” (“também”), e o substantivo “*lochi*” no lugar de “*luoghi*” (“lugares”).

Tal concepção de língua literária difere, profundamente, do modelo linguístico adotado por Alessandro Manzoni (1785-1873) na segunda edição (1840) de *I promessi sposi*, na qual o escritor milanês realizou uma operação de “toscanização”, em vista da unificação linguística do país a ser realizada após a iminente e, por séculos, tão sonhada unificação política (1861). A língua do romance – após o autor ter “lavado a roupa no rio Arno”, conforme escreve metaforicamente Manzoni (“*risciacquare i panni in Arno*”) – foi adaptada ao florentino falado pelas pessoas cultas, após um extenuante trabalho realizado por Manzoni entre a primeira edição, de 1827, e a segunda, de 1840 (sem contar a primeira redação de 1822, ainda com o título provisório de *Fermo e Lucia*). Tal língua, utilizada por Manzoni (futuro senador do unificado Reino da Itália) – apesar de seu plurilinguismo (lombardismos, florentinismos, espanholismos, francesismos, latinismos, tecnicismos) – se caracteriza pelo conceito clássico de “*medietas*”, de ordem, elegância, discricção, representando, nesse sentido, um modelo de língua nacional de uso cotidiano (e não somente uma construção literária). Através da língua de *I promessi sposi*, foi elaborado, inclusive, o material didático utilizado nas escolas públicas, após a unificação do país (Ferroni, 2009). Se Manzoni tende a eliminar as variantes em prol de uma língua de uso, Leopardi, ao contrário, trabalha em sentido polissêmico, ao utilizar intensamente variantes, palavras diferentes para o mesmo significado, tal qual o Dante “plurilinguista” da *Divina comédia*. *La ginestra* se caracteriza, de fato, pela alternância de uma pluralidade de tonalidades, registros e construções de imagens: do lírico ao polêmico, do sarcástico ao narrativo, do meditativo ao descritivo, do sublime ao nostálgico. Tratam-se de elementos variados que, tendo aparecido nas primeiras canções, nos idílios e nas *Operette morali*, encontram-se amalgamados no poema.

É frequente, no texto, o uso de palavras italianas usadas na sua acepção latina, como é o caso, no verso 10, de “*donna*” (“mulher”, na língua comum italiana), utilizada no sentido latino (“*domina*”) de “senhora”, “dona”, conforme o poeta já havia feito no verso 10 de “*All’Italia*” (“*Formosissima donna*”, referido ao país natal). A palavra “*donna*”,¹⁴ repleta de significados simbólicos, está relacionada ao próprio surgimento da lírica de amor na literatura italiana de 1200, tendo sido usada pelos poetas da escola siciliana da corte de Frederico II e pelos poetas do *Dolce stil novo* (entre os quais Dante). É importante destacar que esta palavra, justamente por ter sido inserida num dos rompantes líricos do poema e por estar associada à cidade de Roma (“*La qual fu donna de’ mortali un tempo*”), traz referências à inteira tradição lírica ocidental, em sua veste clássica (ressaltada mais uma vez pela referência explícita, no final do poema,

¹³ Também utilizado por Dante (com acento, “fé”) no canto 1 do *Inferno*, no verso 51.

¹⁴ Leopardi, inclusive, compôs em 1823 uma canção intitulada *Alla sua donna*.

ao poeta latino Virgílio) e em sua fase “pré-moderna” (poesia provençal, poesia siciliana, *Dolce stil novo*, Dante, Petrarca). A ideia de que a giesta (“*ginestra*”), planta citada por Virgílio nas *Geórgicas* (II, v. 10), preferia “os desertos” já introduz o tema que será retomado, no final do poema, da flor como símbolo de uma falta de teimosia (“*non renitente*”) e de orgulho (“*meno inferma*”), sentimentos típicos dos seres humanos. A flor é representada na primeira estrofe como amante de lugares tristes (o poeta usará em seguida a já citada variante latina “*mesti*”) e “abandonados pelo mundo”. A flor, que foi vista, pela crítica, como projeção do autor ou da poesia em geral, é descrita como “companheira de sortes aflitas”:

E tu, lenta ginestra,
Che di selve odorate
Queste campagne dispogliate adorni,
Anche tu presto alla crudel possanza
Soccomberai del sotterraneo foco,
Che ritornando al loco
Già noto, stenderà l'avarò lembo
Su tue molli foreste. E piegherai
Sotto il fascio mortal non renitente
Il tuo capo innocente:
Ma non piegato insino allora indarno
Codardamente supplicando innanzi
Al futuro oppressor, ma non eretto
Con forsennato orgoglio inver le stelle,
Nè sul deserto, dove
E la sede e i natali
Non per voler ma per fortuna avesti;
Ma più saggia, ma tanto
Men inferma dell'uom, quanto le frali
Tue stirpi non credesti
O dal fato o da te fatte immortali.¹⁵

Neste sétimo e último “movimento”, nota-se a habilidade de Leopardi em utilizar variantes literárias para palavras de uso comum, como é o caso do poético “*inver*” no lugar de “*verso*”. Outro elemento de destaque é a precisão linguística do autor, o qual recorre a – ambos em posição estratégica no final do verso – “*innanzi*” (verso 308), em sentido temporal (“antes”), e a sua variante “*innanti*” (verso 55) em sentido espacial (“diante”, “na frente”). Vale notar que, no já bastante citado primeiro canto do *Inferno*, Dante recorre a “*dinanzi*”, variante com o mesmo significado.

Neste “movimento” final, a giesta, de forma sarcástica e através de uma série de negações e de adversativas (“*né*”, “*non*”, “*men*”, “*ma*”), é definida como mais sábia e menos frágil do que a espécie humana porque não se vê imortal, nem por ação do destino nem por mérito pessoal. O destino trágico da flor, símbolo de um pessimismo lúcido e combativo, é descrito num registro “sublime”. Em contraposição ao homem que suplica ao seu opressor de forma covarde, ou olha para as estrelas com “louco orgulho”, a giesta, que nasceu não por sua von-

¹⁵ “E tu, fina giesta, / Que de rama aromada / Esta campina despojada adornas, / Vais também, logo logo; à força atroz / Sucumbirás do subterrâneo fogo, / Que, quase como um jogo, / Retornará com o cobiçoso braço / Sobre os teus brotos frágeis. Curvarás, / Ao fardo que te esmaga, obediente / Tua testa inocente: / Mas não curvada até agora em vão e / Covardemente suplicando aos pés do / Teu futuro opressor; mas não ereta / Com orgulho insensato à luz das estrelas, / Nem ao deserto, em que / O teu berço e morada, / Não por querer mas por destino, houveste; / Mas bem mais sábia e muito / Mais sã que o homem, pois que o quase nada / Que é tua raça não creste, / Pelo destino ou ti, sem fim tornada” (Leopardi, 2021, p. 351).

tade – num “deserto” que teve por “destino”, e não por escolha – não acredita que a sua espécie seja imortal. Esse final parece indicar, de forma paradoxal, que a “consolação” que a giesta (poesia) poderia representar é a de que não há nenhuma consolação, já que a flor sucumbirá ao abaixar o seu “capo” (palavra que humaniza a flor, por conta de sua acepção, no italiano, de “cabeça”) inocente. Porém, a flor não abaixou sua “cabeça” inutilmente até aquele momento, segundo o poeta. Entre os versos 304 e 307, Leopardi utiliza duas vezes o mesmo verbo (“piegare”) e três advérbios enfileirados (*insino, allora, indarno*) para sublinhar a ação digna da planta de não ter se rebaixado “até então inutilmente”.

No final do poema, o poeta indica o senso crítico, de fundo “ontológico”, que a poesia simboliza: a giesta, que enfeita e perfuma campos desolados, é elogiada pela sua falta de orgulho e teimosia, e definida como “inocente”, “frágil”, “flexível” (“lenta”). O adjetivo “lenta” exemplifica uma das características principais do estilo de Leopardi apontadas até aqui: a construção polissêmica. “Lenta”, no sentido de “flexível”, representa, ao mesmo tempo, um latinismo (de origem virgiliana, “*lentae genistae*”) e uma palavra do italiano coloquial, apontando paradoxalmente, portanto, ao mesmo tempo, para um registro erudito e popular.¹⁶

Após a análise da primeira e última estrofe – centrais para a interpretação da complexa simbologia da planta – vale a pena nos concentrarmos nos outros “movimentos”, a partir das premissas apontadas até aqui. É, sobretudo, através do jogo simbólico e dicotômico entre “luz” e “trevas” que o texto se estrutura; jogo este que, apesar das digressões descritivas e analíticas, é o *leit motiv* do poema desde a epígrafe do versículo do Evangelho de João: “*E gli uomini preferono piuttosto le tenebre alla luce*” (“Mas os homens amaram mais as trevas do que a luz”). Na segunda estrofe, o poeta se dirige de forma agressiva ao século XIX, definido como “arrogante” e “estúpido”, por ter abandonado o caminho (para o qual o poeta utiliza o termo arcaico “*calle*”, usado também por Dante no primeiro canto do *Inferno*) da Renascença – com a qual “renasce” a cultura (“*risorto pensier*”) – e por, ao regredir, chamar o regresso de progresso. A palavra *Risorgimento* (“Ressurgimento”), a qual indica o movimento que levou à unificação da Itália, era o termo usado a partir de 1700 para a Renascença. Essa segunda estrofe é fundamental para a interpretação do poema porque é nela que se esconde um aceno positivo ao Iluminismo, que, ao contrário, já havia sido alvo de críticas por parte do poeta em diversas *Operette morali*.

Qui mira e qui ti specchia
Secol superbo e sciocco,
Che il calle insino allora
Dal risorto pensier segnato innanti
Abbandonasti, e volti addietro i passi,
Del ritornar ti vanti,
E procedere il chiami.
Al tuo pargoleggiar gl'ingegni tutti
Di cui lor sorte rea padre ti fece
Vanno adulando, ancora
Ch'a ludibrio talora
T'abbian fra se. Non io
Con tal vergogna scenderò sotterra:
Ma il disprezzo piuttosto che si serra
Di te nel petto mio

¹⁶ De fato, “lento”, além de ter o mesmo significado do português, é usado, no italiano coloquial, ainda hoje, para indicar que um parafuso não está firme, está “solto” (“*la vite è lenta*”).

Mostrato avrò quanto si possa aperto;
Bench'io sappia che obbligo
Preme chi troppo all'età propria increbbe:
Di questo mal, che teco
Mi fia comune, assai finor mi rido.¹⁷

Segundo Mario Andrea Rigoni (2011), trata-se de um equívoco que muitos críticos cometeram ao privilegiar esta segunda “estrofe” como exemplo de um Leopardi progressista, já que se olharmos, segundo Rigoni, para os versos 52 e seguintes, podemos notar que Leopardi, em polêmica com o próprio século “*superbo e sciocco*”, deplora o abandono do “*calle insino allora / Dal risorto pensiero segnato innanti*”, ou seja, do caminho indicado pelo Renascimento (“*risorgimento*”), e seguido até o Iluminismo. O grande tema iluminista da liberdade (“*Libertà vai sognando*”[“Enquanto sonhas a liberdade”]), evocado através do pastiche com o verso 71 do primeiro canto do *Purgatório* de Dante, pronunciado pelo personagem Virgílio (“*Libertà vai cercando*”[“Enquanto procura a liberdade”]), é completamente reconfigurado. O jogo intertextual explícito recria o modelo ilustre em chave satírica, ao descrever o “falso sonho de liberdade” do século XIX que acredita no progresso, mas deixou que o pensamento voltasse a ser servil, ao virar as costas para a árida verdade e para a “razão” (“*lume*”) que a evidenciou.¹⁸ A palavra-chave “*lume*” – central para a interpretação deste trecho, do poema inteiro e da obra do autor em geral – também foi usada por Dante no canto primeiro do *Inferno*, no qual é símbolo positivo da presença divina:

Libertà vai sognando, e servo a un tempo
Vuoi di nuovo il pensiero,
Sol per cui risorgemmo
Dalla barbarie in parte, e per cui solo
Si cresce in civiltà, che sola in meglio
Guida i pubblici fati.
Così ti spiacque il vero
Dell'aspra sorte e del depressa loco
Che natura ci diè. Per questo il tergo
Vigliaccamente rivolgesti al lume
Che il fe' palese; e fuggitivo, appelli
Vil chi lui segue, e solo
Magnanimo colui,
Che se schernendo o gli altri, astuto o folle,
Fin sopra gli astri il mortal grado estolle.¹⁹

¹⁷ “Mira-te aqui e vê-te refletido, / Tempo túmido e tolo, / Que a trilha a ti trazida / Do pensar renascido abandona-te, / Dando aos passos o rumo do passado, / E disse te gabaste, / E dizes que é progresso. / À tua criancice os gênios todos, / Cuja sorte cruel lhes fez teus filhos, / Dão loas e guarida, / Embora escarnecida / Entre eles. Não eu / Com tal vergonha descerei à terra; / Mas antes o desprezo que se encerra / Por ti no peito meu, / Terei mostrado tanto quanto possa: / Embora saiba o breu / Que cobre quem condena a própria era. / Deste mal, que contigo / Irei compartilhar, ainda rio” (Leopardi, 2021, p. 337).

¹⁸ Em sua pioneira *História da literatura italiana* (1870-1871), Francesco De Sanctis já sinalizava que o ceticismo de Leopardi, ao inaugurar o reino da árida verdade (“*arido vero*”), anunciava a dissolução de toda a cultura teológico-metafísica (De Sanctis, 1996, p. 812).

¹⁹ “Enquanto sonhas liberdade, queres / Servil o pensamento: / Só por ele saímos, / Em parte, da barbárie; dele apenas / Cresce a cultura, e apenas ela pode / Guiar melhor o Estado. / A verdade é um tormento: / Ver o lugar tão baixo e a dura sorte / Que a natureza nos deu. Por causa disto, / À luz que a revelou, covardemente / Voltaste as

Para Rigoni, os dois pontos centrais do poema se referem a qual significado exato Leopardi atribuía ao pensamento que “ressurgiu” do erro e da barbárie medievais e qual seria a “verdade” (“*vero*”) revelada pelos “lumes” modernos,²⁰ mas que foi abandonada e negada de forma vil. Para o crítico, trata-se de uma revelação (a impotência, a infelicidade, a nulidade do homem no universo) totalmente negativa, que atinge não somente a vertente iluminista-espiritualista do século XIX (os católicos liberais), mas – como testemunham outros trechos da obra leopardiana – toda “forma de vã e louca soberba antropocêntrica, laica além de religiosa, humanista além de teológica ou metafísica” (Rigoni, 2011, p. 990). Segundo tal perspectiva, estariam contidos, na expressão “*risorto pensier*”, a negação de qualquer “verdade positiva” e o elogio do esforço da razão e da filosofia moderna como meramente “negadoras” e “destruidoras”. A Renascença representaria o ponto de partida histórico do processo direcionado à recuperação ideal e “interminável” da condição “antiga”: é nesse sentido que deve ser interpretado o advérbio de limitação “*in parte*”, exatamente por se tratar de um “processo”. No *Zibaldone*, em 1º de setembro de 1826, Leopardi, a partir de uma frase do filósofo francês Pierre Bayle (1647-1706), afirma que a razão é um instrumento de destruição, mais que de construção. E isso se aplicaria bem, segundo ele, ao fato de que o “progresso do espírito humano da Renascença em diante”, e, sobretudo, nestes últimos tempos, “consistiu e consiste” não na descoberta de verdades positivas, mas negativas: ou seja, consiste em conhecer “a falsidade” que num passado, mais ou menos remoto, se dava por “certa”.

Os antigos, portanto, seriam superiores aos modernos, em moral e metafísica, somente porque nasceram antes das pretensas descobertas modernas e do conhecimento de “verdades positivas”.²¹ Segundo Mario Andrea Rigoni (2011), não existe, em *La ginestra*, um Leopardi político nem um Leopardi progressista, ao menos que, afirma o crítico, desmistificação e progressismo sejam a mesma coisa. Os alvos de Leopardi seriam não somente o espiritualismo católico e o misticismo romântico (que exaltava a Idade média), mas também o pensamento laico iluminista, otimista em relação à possibilidade de um “progresso” ligado ao desenvolvimento das ciências e das técnicas, e difundido pelos jornais: um pensamento esperançoso a respeito da “perfectibilidade” do ser humano.

Nesse sentido, no poema, permaneceria sólida uma das vertentes do discurso e da poética leopardiana: o elogio à sabedoria dos antigos e dos povos “primitivos” por já terem realizado um conhecimento ou uma intuição dos males da condição humana, sem a presunção de estarem no centro do universo ou de particulares planos providenciais. O aspecto, portanto, do Iluminismo que Leopardi considera positivo é o acúmulo de conhecimento proporcionado por este “movimento” no campo do “materialismo” e da condição biológica e

costas: e, fugindo, dizes / Vil quem a segue, e apenas / É magnânimo aquele / Que se zomba e de outros, sábio ou louco, / Erguendo aos céus nosso valor tão pouco” (Leopardi, 2021, p. 339).

²⁰ “*Lume*” é uma das palavras que Dante, também, utilizou no seu primeiro encontro com Virgílio (Inf. I, v. 82): “*O de li altri poeti onore e lume*” (“Ó dos outros poetas honra e lume”).

²¹ No *Zibaldone*, em 1º de setembro de 1826, Leopardi reflete sobre o conceito de razão apresentado por Bayle. O poeta retorna, neste trecho, a conceitos centrais em sua reflexão: “razão”, “progresso”, “mundo antigo” e “mundo moderno”. A modernidade (definida como o “progresso da humanidade”, da Renascença em diante) consiste em reconhecer a falsidade de verdades “positivas” e descobrir verdades negativas. Os antigos eram iguais ou superiores a nós (no campo da metafísica, da moral e da política) somente porque viveram numa fase anterior à nossa, na qual o homem tem pretensão de alcançar verdades positivas. A razão, nesse sentido, mais do que um instrumento de destruição que de construção (Leopardi, 2012, p. 1104-1105).

natural do ser humano (o chamado “sensismo”).²² O sensismo, como doutrina filosófica epicurista e estoica (assimilada pela tradição do empirismo inglês e, em seguida, pelos ideólogos franceses de 1700), considera que as faculdades cognitivas que conduzem ao conhecimento se desenvolvem a partir da experiência sensível.

Os reflexos desse conhecimento são não otimistas, mas negativos no campo existencial, segundo o poeta, o qual a partir de uma “teoria do prazer” – um dos grandes temas do Iluminismo – irá desenvolver sua concepção da infelicidade humana. Conforme sinalizou Alberto Asor Rosa (2013, p. 74), o conceito de razão parece antitético em Leopardi em relação a seus “prováveis inspiradores” de 1700: a razão serve para a descoberta da verdade, a qual não conduz a um “solar, satisfatório, iluminista conhecimento da realidade”. A razão, ao descobrir a verdade, descobre contemporaneamente a total impotência de qualquer esforço e ilusão humana e conduz, portanto, à confirmação da própria impotência pessoal: do indivíduo ao cosmo, mas também do cosmo ao indivíduo.

No entanto, o que não é tão simples de se explicar e ainda gera controvérsias entre os críticos, é se o “pessimismo cósmico” de Leopardi, representado em “La ginestra”, em contraposição ao pessimismo “histórico” de sua produção inicial (que enxergava de forma positiva a natureza com a qual os antigos estavam mais em contato do que os modernos, e por isso eram mais felizes do que estes), pode ser enquadrado em termos de um posicionamento progressista. Inclusive, o Iluminismo sempre demonizado parece, em “La ginestra”, ser alvo de um olhar menos sarcástico por parte de Leopardi, conforme apontou Contini.

Considerações finais

A análise se concentrou em alguns exemplos paradigmáticos da língua e do estilo do autor, evidenciando a existência de uma sutil (mas profunda) intertextualidade com o Dante do primeiro canto do *Inferno*, do ponto de vista linguístico e “ideológico” (embora suas poéticas tenham sido elaboradas em contextos históricos e culturais completamente diferentes): os dois poetas descrevem uma situação de crise da humanidade, diante da qual a poesia tem um papel fundamental. Se no caso de Dante, a sensação de medo e angústia é compensada por uma enorme carga de esperança, veiculada pelos símbolos da presença divina (luz, colina, manhã, primavera) e pelo suporte do mestre (“*maestro*”) de estilo Virgílio; em Leopardi, a planta (já citada justamente por Virgílio) é símbolo do destino da poesia na modernidade, limitada a viver sem ilusões, sem orgulho e com certa “aceitação” do deserto (“*contenta dei deserti*”), ao constatar uma verdade árida e dura. Nesse sentido, a proximidade com Dante se dá, neste poema, pela linguagem sarcástica e pela concepção da poesia lírica como crítica da sociedade.

A contemplação dolorida da potência sobre-humana de um fenômeno natural, qual a erupção de um vulcão, conduz o poeta a um duplo movimento: o de indicar a fragilidade da condição humana e, ao mesmo tempo, o leva a afirmar, com extrema força, o valor moral

²² Cesare Galimberti indica este ponto como o mais controvertido, segundo ele, para a compreensão da obra leopordiana: a distinção, apresentada pelo poeta em 1818, em *Discorso di un Italiano intorno alla poesia romantica*, entre “engano intelectual” da razão e “engano fantástico”, necessário à poesia. Para Galimberti esta distinção é indicativa do dilema entre as instâncias epistemológicas mais profundas e as premissas “sensistas” (baseadas nos autores iluministas) nunca negadas pelo poeta (Galimberti, 2011, p. XXIV).

de um comportamento que “não se ilude em encontrar para esta infelicidade um ressarcimento espiritual”, mas, numa “resistência desiludida” diante das adversidades da natureza, absolve a uma “conscientização” sem esperança, mas também sem orgulho. Segundo Asor Rosa, a indicação de que a natureza é a inimiga fundamental dos homens conduz o poeta a entrever a possibilidade de uma resistência comum, que comporte uma ideia de “confederação” entre os seres humanos, interessados, para além dos interesses egoístas pessoais, aos aspectos gerais dessa guerra pela sobrevivência (“*Tutti fra se confederati estima / Gli uomini, e tutti abbraccia / Con vero amor, porgendo / Valida e pronta ed aspettando aita*”).²³

As diversas dificuldades relativas à interpretação deste poema remetem, como vimos, a um discurso construído de forma poética que, incessantemente, muda de registro, de tonalidade, dentro de uma concepção de língua polissêmica: ao mesmo tempo precisa e vaga. Das descrições mais realistas da paisagem do Vesúvio a um lirismo duro e combativo, das reflexões niilistas a um tom sarcástico, ou trágico, ou mesmo, permeado por tonalidades góticas (a referência à desolação do “horror da secreta noite”, dos ninhos de morcegos, dos teatros abandonados, dos templos deformados, dos palácios vazios). A língua literária de Leopardi, em sua ambígua imprevisibilidade polimorfa e erudita precisão terminológica, no momento no qual a Itália estava lutando pela sua Unificação (almejada por séculos, desde Dante e Petrarca) e no momento em que, na Europa do Romantismo, o romance havia se tornado o gênero por excelência, segue o caminho “inverso”. Não somente do ponto de vista do gênero (poesia e não romance), da língua (não unitária por via das ambiguidades terminológicas, das insistentes variantes, dos latinismos sintáticos e lexicais, do uso incomum de palavras raras), mas também do ponto de vista ideológico, já que Leopardi (e aqui está a grande dificuldade interpretativa deste poema e da obra em geral do poeta de Recanati) realizou uma crítica radical ao “retrocesso” que, para ele, representava o século XIX, ainda confiante em uma “metafísica”, em “ideias otimistas” de progresso, em crenças espiritualistas, nas ilusões da razão e não da imaginação.

Referências

ALIGHIERI, Dante. *Divina commedia*. Comentário de Giuseppe Villaroel, com um ensaio de Eugenio Montale. Milão: Mondadori, 2008.

ASOR ROSA, Alberto. *Breve storia della letteratura italiana*. Turim: Einaudi, 2013.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: il realismo nella letteratura occidentale*. Tradução de Alberto Romagnoli e Hans Hinterhäuser. Turim: Einaudi, 2000 (1956).

CONTINI, Gianfranco. *Letteratura italiana del Risorgimento 1789-1861*. Vol. I. Florença: Sansoni, 1986.

DE ROBERTIS, Giuseppe. Dalle note dello *Zibaldone* alla poesia dei *Canti*. In: LEOPARDI, Giacomo. *Zibaldone di pensieri*. Milão: Mondadori, 2 vol. Milão: Mondadori, 2012 (1937), p. XXVII-XLV.

DE SANCTIS, Francesco. *Storia della letteratura italiana*. Organização de Niccolò Gallo, introdução de Giorgio Ficara. Turim: Einaudi-Gallimard, 1996 (1870).

²³ “Estima estarem os homens aliados / Uns aos outros, e abraça / Todos, oferecendo / E esperando a veloz e pronta ajuda” (Leopardi, 2021, p. 341).

- FICARA, Giorgio. Sui mari analoghi. In: LEOPARDI, Giacomo. *Operette morali*. Organização de Giorgio Ficara, com um ensaio de Giuseppe Ungaretti. Milão: Mondadori, 2013 p. 5-24.
- FICARA, Giorgio. Il punto di vista della natura. In: LEOPARDI, Giacomo. *Canti*. Organização de Giorgio Ficara, com um ensaio de Giuseppe Ungaretti. Milão: Mondadori, 2013, p. 7-33.
- GALIMBERTI, Cesare. Leopardi: meditazione e canto. In: LEOPARDI, Giacomo. *Poesie e prose*. Vol. I. Organização de Mario Andrea Rigoni. Milão: Mondadori, 2011 (1987), p. XIII.
- LEOPARDI, Giacomo. *Canti*. Organização de Giorgio Ficara, com um ensaio de Giuseppe Ungaretti. Milão: Mondadori, 2010.
- LEOPARDI, Giacomo. *Poesie e prose*. Vol. I. Organização de Mario Andrea Rigoni. Milão: Mondadori, 2011 (1987).
- LEOPARDI, Giacomo. *Zibaldone di pensieri*. Organização de Anna Maria Moroni. Milão: Mondadori, 2012.
- LEOPARDI, Giacomo. *Cantos*. Tradução, introdução e notas de Álvaro A. Antunes. São Paulo: Editora 34, 2021.
- MENGALDO, Pier Vincenzo. *Prima lezione di stilistica*. Bari: Laterza, 2021 (2001).
- RIGONI, Mario Andrea. *Poesie e prose*. Vol. I. Organização de Mario Andrea Rigoni, com um ensaio de Cesare Galimberti. Milão: Mondadori, 2011.
- SAPEGNO, Natalino. *Disegno storico della letteratura italiana*. Florença: La Nuova Italia, 1979.
- SERIANNI, Luca. *Parola di Dante*. Bolonha: Il Mulino, 2021.
- SOLMI, Sergio. Il pensiero in movimento di Leopardi. In: LEOPARDI, Giorgio. *Zibaldone di pensieri*. Milão: Mondadori, 2012, p. IX-XXVI.