

UNIVERSIDADE DE S. PAULO
Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras

CVIII

LÍNGUA E LITERATURA ITALIANA

N.º 1



SÃO PAULO, BRASIL

1950 -

Os Boletins da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo são publicados pelas suas diversas secções, departamentos ou cadeiras que as integram. O presente é órgão da Cadeira de Língua e Literatura Italiana e destina-se a recolher trabalhos do seu pessoal docente.

Tôda a correspondência relativa ao presente boletim deverá ser dirigida ao seguinte endereço:

CADEIRA DE LINGUA E LITERATURA ITALIANA
Caixa postal, 105-B — São Paulo — Brasil.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO (BRASIL):

Reitor: Prof. Dr. MIGUEL REALE.

FACULDADE DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS E LETRAS:

Director: Prof. Dr. ASTROGILDO RODRIGUES DE MELO.

CADEIRA DE LINGUA E LITERATURA ITALIANA:

Professor: *Italo Bellarello.*

Professor convidado: *Edoardo Bizzarri.*

1.º Assistente: *Vera Tonetti.*

UNIVERSIDADE DE S. PAULO
Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras

CVIII

LÍNGUA E LITERATURA ITALIANA
N.º 1



SÃO PAULO, BRASIL

1950

ITALO BETTARELLO

ESTUDOS
DE
POESIA E POÉTICA

São Paulo, Brasil
1950

A

meus colegas da Faculdade.

FRAGMENTO DE TESE PARA UMA POÉTICA

Num congresso de poesia pareceu-nos desde o principio o meio mais fácil de entrar-se em contato e de chegar-se a alguma cousa de positivo no seu campo ser uma tese sôbre a sua essência. E essência analisada pelos próprios poetas; não por teóricos, que dos problemas da arte têm um conhecimento indireto, levando sempre a maioria dos críticos a grandes equívocos — ou por falsa orientação ou por falta de gosto. Assim, com a maior timidez e respeito, com a mão mais leve, procuramos tocar nesse “antico dolor” da carne e do espírito dos homens, receiosos de não apanharmos, em todo o seu segrêdo, êsse arcano diálogo dos homens com a terra e com os ceus.

★ ★
★

Foi numa ilha mágica, fabulosa, onde a noite era perene e casta, com ressonâncias de antiga voz e de esquecimento, folhas e sombras, e onde tudo dormia num mar de sono com reflexos de estrêlas, no mundo, na carne, que de um fogo sagrado ou da magia de um demiurdo cheio de estupor ou d'umas mãos trêmulas tocando nessa noite, no caos, na amada, — corpo nascendo de outro corpo, por um encantamento dos sentidos, da inocência que se abria em amor irrompeu uma rutilante luz, a ordem, — e uma luminosa manhã caminha com seus passos de dança, natural e familiarmente sôbre o mundo: a palavra, na palavra o sentimento, na palavra a inteligência, na palavra o principio da humana realidade, na palavra o segredo do ser e da existência, na palavra a imagem do principio divino, na palavra a transparência das formas, na palavra enfim, a luminosidade da poesia.

A liberdade, a verdade e a graça nasceram de um ritmo imposto na desordem.

★ ★
★

Penetrara o homem no segredo da natureza e do seu destino, e passando pela floresta dos símbolos êle achou no seu intimo a correspondência de alguns sons — tanto mais den-

sos e tanto mais virginais quanto mais puros e essenciais, mais primitivos indicando perdidas origens — por um trabalhoso processo de escavação até se abrir, fecunda como uma rosa, a palavra, isto é, até se abrir em canto a humanidade da criatura num momento de concentrado e iluminado estado de alma, de alta e aberta naturalidade e simplicidade. Essencialidade lírica, qual fonte, que emerge da mais imediata adesão à vida e que se alcança por um extremo e exausto saber dos meios mais puros de expressão realizando, como por encanto, por virtude de intensa inefabilidade intensas plasticidades.

E'n mezz'il cor mi sona una parola

(Petrarca)

*La nature est un temple où de vivants piliers
Laisant parfois sortir de confuses paroles:
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec de regards familiers.*

(Baudelaire)

*Il tuo dono tremendo
di parole, Signore
sconto assiduamente.*

(Quasimodo)

*Ho popolato di nomi il silenzio
Ho fatto a pezzi cuore e mente
Per cadere in servitù di parole?*

(Ungaretti)

Na duração do tempo entrou a música.

E desde esse instante, Orfeu, perdida a espôsa Eurídice, na sua solidão desfere o canto de amor, de saudade, de consolação ao coração aflito e é tão doce e tão terno o canto que as sombras do além se aproximam para ouvi-lo e as Eumênides e Cérbero e Prosérpina permitem-lhe levar a esposa para as regiões do dia. Uma desventurada loucura, quando Eurídice é tôda luz e beleza, fâ-lo perde-la para sempre:

“Ouço a morte de novo, canta Virgílio, a cruel morte que me chama: o sono ja pesa em meus olhos”.

E eis outra vez Orfeu, desesperado, com as mãos cegas procurando apanha-la nas sombras, nas profundidades demoniacas do ser para libertar a figura ideal dos seus sonhos, mas Eurídice lhe foge dos olhos e se fixa qual luz na sua mente. Então um choro, um choro que se transfigurava em canto, encantava os tigres e os carvalhos até a morte cortar-lhe a voz: Eurídice, sempre Eurídice, Beatriz ou Laura: ausência, sempre ausência, mundo do poeta, solidão e exílio, desesperada caminhada pelo poço fundo e amargo da vida e da morte a procura das imagens do esquecimento e da lembrança, pela memória, na ânsia de encontrar-se entre as ruínas

nas, as desérticas ruínas que tudo envolvem e, encontrando-se, encontrar a paz, encontrar uma gota cristalina, idéia ou verso, dêsse rio que corre louco pelo mundo: o tempo

Sed fugit interea, fugit irreparabile tempus

(Virgílio)

que vem repercutir séculos depois com o mesmo amargor em Varela:

Tempo, tempo voraz, para um momento.

Transfiguração da existência no símbolo de uma palavra. Fixação do momento no eterno. Concentração do mundo da dispersão numa forma, numa forma estritamente humana, a obra artística do indivíduo e seu único caminho de redenção. Ainda e sempre imagem de uma ausência.

* *
* *

Certamente Orfeu é Virgílio e no mito de Orfeu da Geórgica brilha o sentido da poesia bem conhecido pelos líricos gregos ou por Catulo, e por nos reconquistado através da voz de Petrarca.

No centro do mito ha a *história de um coração*, mas história que não é nem *diário*, nem *narração*, nem *anedota*, nem *moralidade*, nem *filosofia*, que não é *prosa* mas *canto*, inefável música, livre sinceridade e secreto mistério de palavras rolando no abismo do ser, como a cabeça de Orfeu, carregando-se de sentidos, paixões, pensamentos, de virginal força da fantasia evocadora das formas a ponto de poder sugerir, nesse mergulho, a idéia e o sentimento do divino: inviolável urna que se abre em encantos, inefável música para a alma: inocência reencontrada na memória: espiritual eros entrevisto como que por delírio.

Dizia Safo:

Numes, entoo palavras etéreas, mas inocentes

E sabia-o bem Platão:

aquêles que dizemos cantos, na realidade são encantamentos para as almas

E ainda:

Os poetas líricos criam os seus cantos em estado de divina insanidade. E como as Bacantes quando estão fora de si, encontram leite e mel nos rios, assim fazem os poetas. O poeta é uma cousa leve, alada e sagrada: nem pode compor se não estiver em furor e a razão de todo ausente dêle.

Quem compreende a poesia como êste dom recebido quase que por graça pela sensibilidade mais subtil e aérea (leve, alada), que pela sua fôrça de penetração no mistério é sagrada, compreende que, por fôrça da fantasia, as águas se transfiguram em leite ou mel como para as Bacantes, compreende, também, ser êste dom gratuito, êsse furor original, êsse delirante fermento, êsse reencontro da inocência e na inocência a palavra recebido como resultado de um louco trabalho nos meios de expressão até a alta elegância do estilo.

“As coisas belas são difíceis”, repete sempre Sócrates.

Ja seria muito para o mundo antigo, porém é ainda Platão quem resolve no mito da caverna o problema do conhecimento como reminiscência. A memória, sempre a memória.

De Orfeu a Petrarca o salto é pequeno. Entram, unicamente, os mais “suaves e claros” versos ja ouvidos por corações humanos. O mel das abelhas do canto de Virgílio espalhou-se pelos ritmos dêste poeta.

I' vo piangendo i miei passati tempi

Solo e pensoso i più deserti campi

La vita fugge e non s'arresta un'ora

E m'è rimasa nel pensier la luce

Dolce ne la memoria

Passa la nave mia colma d'oblio

E'n mezz'il cor mi sona una parola

Esta a maneira de Petrarca alcançar as alturas da poesia e a grande liçã por êle oferecida ao ocidente. Na sua solidão, na solidão do seu coração e da sua mente, sentindo o fugir da vida e o perecer de tôdas as cousas procura, envolvendo-as de desespero e de piedade, mergulhar na sua memória e de lá, dos abismos do esquecimento, arrancar uma imagem que eternizará nas rimas suaves e claras. Do seu inferno trazia Petrarca a luz de Laura; como Orfeu a de Eurídice, nas cordas da sua lira.

Além dos problemas de inspiração propunha os de “me-tier” no soneto:

S'io avesse pensato che si care

dirá:

sfogare il doloroso core

desafogar o doloroso coração, sim, porém desafogá-lo em:

stil più rare

transformando rimas ásperas e foscas em suaves e claras:

rime aspre e fosche far soavi e chiare.

Trabalho raro, subtil, difficil na carne viva do seu coração afim de encontrar a palavra, para depois separar-se dela até transformá-la no mais concreto e no mais aereo “bel velo” e na mais “leggiadra e variopinta nube” com que adornará e esconderá “la veritá delle cose” ela mesma, a palavra, ja cousa, por profunda elementariedade a que atingiu, “afinche rimanga nascosto al volgo sciocco e ai lettori colti e di nobile ingegno appaia quanto piu difficile a ricercarsi, tanto piu dolce quanto la si trova”, como diz.

Sim, também: aqui está a teórica do grande hermetismo. E agora ouçamos o mesmo pela voz de um petrarquista:

Cervantes.

A poesia:

Ella abre los secretos y los cierra.

*Mora con ella en una misma estancia
La divina y moral filosofia
El estilo mas puro y la elegancia.*

*Puede pintar en la mitad del dia
La noche, y en la noche mas oscura
El alba bella que las perlas cria.*

*El curso de los rios apresura
Y le detiene; el pecho a furia incita,
Y le reduce luego á mas blandura
Es de ingenio tan vivo y admirable
Que á veces toca en punto que suspenden,
Por tener no se que de inexcrutable.*

A palavra abre os segredos e os fecha. Os segredos das cousas e da existência e os fecha no universo espiritual da explicação órfica das suas analogias por ter em si não sei o que de inexcrutável. E na sua ânsia de absoluto, de puro estilo e de elegância (bel velo, leggiadra e variopinta nube) poderá criar no meio do dia a noite e na noite escura a mais bela alba.

“Ocorreva, num comentario de Ungaretti a uns sonetos de Shakespeare, occorreva, questa volta come sempre, appellarsene al Petrarca, e convenire ancora una volta nella

convinzione che una logica poetica non si fonda e non sus-
siste solo nel potere fantastico delle parole, ma anche nella
loro sostanza psicologica, come nella loro vocazione e aspira-
zione e chiarificazione e testimonianza ideale. Nella sos-
tanza psicologica delle parole risiede quello slancio plastico
che, permettendo loro dall'indole degli impulsi d'una vita di
ricostruirla, le fa toccanti come realtà che, oscuramente at-
tive nel nostro animo, per un gesto o un'intonazione di voce
subitamente ritrovati in sogno, oppure, brusco isolamento da
ogni altra presença, nel ricordo, sono restituite a noi come
erano prima della loro scomparsa, non solo nei loro con-
notati fisici, ma definite da abitudine morali”.

Nasce assim a lírica Europeia, com o seu valor mítico
de reconquista humana de um mundo perdido, pela lição da
mente e do coração de Petrarca. E' Camões, Shakespeare,
Donne, Sceve, Gongora e no século romântico, quando a pai-
xão e a palavra eram amadas em si mesmas pelo ideal ora-
tório, discursivo, narrativo dominante, puderam aparecer,
por um reconquistado vigor do petrarquismo, os nomes de
Baudelaire, Mallarmé, Pöe, Hölderlin e Leopardi — que, por
si só, no seu enorme sofrimento do “Zibaldoni”, resolve para
nós todos os problemas da beleza, abrindo o caminho para
a civilização poética de nossos dias cujas figuras mais signi-
ficativas são as profundas humanidades de Valéry, de Un-
garetti, de Eliot, de Rilke, de Pessoa, de Lorca.

Sabem êles que o térmo poeta se liga ao de poema (poiê-
tes — poiêma): o que inventa, que compõe, que cria, que
faz. Que a arte é inspiração e consciência crítica, natureza
e estilo, sentimento e figura, existência e imagem, senso e
som, música e arquitetura, imediato reconduzido a um va-
lor essencial, emoção nascendo do poder expressivo, inquie-
tude da palavra que a um seu tom de prosa tem outro de
poesia. Ardente fantasiar para conduzir as idéias a um va-
lor de mito e fábula como o homem só o conseguira numa
idade perdida, que anciosamente procura reconquistar:

Le génie n'est que l'enfance retrouvée

(Baudelaire)

ou melhor:

un espoir inassouvi d'innocence

(Ungaretti)

ou

poetar, a mais inocente de todas as ações!

(Hölderlin)

E não é sem significado que o lúcido Blacke chama os seus cantos de: “Cantos da Inocência”.

Por isso foi dado ao homem o mais perigoso dos bens, a linguagem... afim de que ateste o que é

Aquilo que permanece, porém, fundam-no os poetas
(Hölderlin)

E a beleza é:

the sole legitimate province of the poeme
(Pöe)

E Mallarmé dirá:

Un désir indéniable à mon temps est de séparer comme en vue d'attributions différentes le double état de la parole, brut ou immédiat ici, là essentiel.

e em outra parte:

Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire, achève cet isolement de la parole: niant, d'un trait souverain, le hasard demeuré aux termes malgré l'artifice de leur retrempe alternée en le sens et la sonorité, et vous cause cette surprise de n'avoir ouï jamais tel fragment ordinaire d'elocution, en même temps que la reminiscence de l'objet nommé baigne dans une neuve atmosphère.

Leopardi meditará para nós o problema da construção e da matemática na arte e das correspondências das palavras com os objetos e objetos entendidos como imagem:

La parola nella poesia ecc. non ha tanta forza d'esprimere il vago e l'infinito del sentimento se non applicandosi a degli oggetti, e perciò producendo un'impressione sempre secondaria e meno immediata, perchè la parola, come i segni e le immagini della pittura e scultura, hanno una significazione determinata e finita. L'architettura per questo lato si accosta un poco più alla musica, ma non può aver tanta subitanità, ed immediatezza.

São os problemas do resgate do humano no canto, de uma memória dissolvendo-se em luz, de objetos alcançando por reminiscência novas atmosferas: o infinito; da potenciação do sentido secreto da poesia, falar “chiuso” dirá Dante, do mergulho da palavra nos abismos de uma alma, para reaparecer tocada das misteriosas luzes de castidade que a solidão, o silêncio, a ausência, o nada e a morte comunicam

nos seus limites e doam a redenção, doam o amor, doam a felicidade da beleza atingida numa renovação de surpresa.

*Gentile
Ettore Serra
poesia
è il mundo l'umanità
la propria vita
fioriti dalla parola
la limpida meraviglia
di un delirante fermento*

*Quando trovo
in questo mio silenzio
una parola
scavata è nella mia vita
come un abisso*

(Ungaretti)

Ungaretti explicará:

Un poeta necessariamente risolve ogni problema proponendo un'arte poetica. Questo riafferma ciò che, e dal cantare più remoto, è sempre stato detto poesia; un decidere la parola all'astrazione di moti melodiosi armonicamente organizzati, ad arti matematiche, se si vuole, all'architettura ed alla musica: agli spettri d'un corpo che accompagni danzando il grido di un'anima fatisi elementare per raggiunta intensità.

Valéry dirá:

Un poeme est une durée, pendent laquelle, lecteur, je respire une loi que fut préparée; je donne mon souffle et le machines de ma voix ou seulement leur pouvoir, qui se concilie avec le silence.

E completará com sua lúcida consciência crítica:

Il faudrait faire voir que le langage contient des ressources émotives mêlées à ses propriétés pratiques et directement significatives. Le devoir, le travail, la fonction du poète sont de mettre en évidence et en action ces puissances de mouvement et d'en chantement, ces excitants de la vie affective et la sensibilité intellectuelle, qui sont confondues dans le langage usuel avec les signes et les moyens de communication de la vie ordinaire et superficielle. Le poète se consacre et se consume donc à définir et à construire un langage dans le langage; et son opération, qui est longue, difficile, délicate, qui demande les qualités les plus diverses de l'esprit, et qui jamais n'est achevée comme jamais elle n'est exactement possible, tend à constituer le discours d'un être plus pur, plus puissant et plus profond dans ses pensées, plus intense dans sa vie, plus élégant et plus heureux dans sa pa-

role que n'importe quelle personne réelle. Cette parole extraordinaire se fait connaître et reconnaître par le rythme et les harmonies qui la soutiennent et qui doivent séparer et se répondent indéfiniment dans la mémoire. être si intimement, et même si mystérieusement liés à sa génération, que le son et le sens ne se puissent plus séparer et se répondent indéfiniment dans la mémoire?'

E o poeta Eliot convida os homens para ouvi-lo no seu renovado canto de fecundidade afim de conhecerem a sombra que se estende atrás deles: a sombra do humano:

Que raízes se agarram, que ramos nascem desse rebotalho pedregoso? Filho do homem, não podes falar nem supor, porque só conheces um feixe de imagens rotas, em que bate o sol, e a árvore morta não dá abrigo, o grilo não dá tregua, nem murmúrio dagua a pedra seca. Mas há sombra debaixo desta pedra rubra, (vem, na sombra desta pedra rubra) e eu te mostrarei algo diverso, quer da tua sombra pela manhã, estendida atrás de ti, quer da tua sombra à tarde, erguendo-se para te encontrar; mostrar-te-ei o medo num punhado de pó.

(Trad. de Antônio Cândido)

Assim desta contemporânea compreensão do domínio da poesia, da sua linguagem e da sua humanidade nasce por via de profunda excavação a poética da palavra, quer entendida como para Hölderlin e outros do mais vivo e agudo pressentimento do transcendental quer, como para Leopardi e outros, de reconquistada densidade: força de fantasia, força humana, força ideal que lhe comunicam sua carnadura plástica, sua emoção e seu inefável em evocadoras sugestões, em infinitos, em internos ecos e analogias, numa sólida construção arquetônica dos sons, num respeito aos ritmos tradicionais, afirmando ao mesmo tempo a independência de cada som, de cada sílaba, de cada silêncio com uma variedade tonal no tecido métrico, lembrando o que Bussoni ou Stravinsky fizeram com o tecido melódico.

Não é a mesma conquista do metafísico e dos valores plásticos na pintura? E dos valores plásticos qual valores humanos?

O sentimento elevou-se à categoria de mito; o espaço, o articular-se expressivo das cores, a construção, as figuras são os versos, a linguagem, as tonalidades, o ritmo, as imagens, as metáforas, a melodiosa harmonia que envolve os "spettri d'un corpo che accompagni dazando il grido di un'anima fatasi elementare per raggiunta intensità".

De qualquer maneira é admirável que possamos estar aqui reunidos para ouvirmos alguns poetas, quando a criatura humana, perdendo sempre mais o sentido do seu destino, se encontra solitária e abandonada — abandonada de Deus e do Mundo, solitária entre os homens — não mais compreendendo os outros seres, sem piedade pelas cousas, caminhando, desgraçada, entre desertos e ruínas, com a mente e o corpo em desesperos e angústias.

Do seu sólido antigo ser ficou-lhe um imenso nada e um penetrante tédio que lhe ocupa o coração nas breves pausas de suas dores.

Mas se há tanto desespero no mundo, se esbarramos a todo instante com os confins de nossa existência e vemos o imenso vazio de que parece feita, por que estamos aqui ouvindo os poetas?

Porque só nos poetas há uma enorme fé na palavra e no seu ofício órfico capaz de vencer as escórias do tempo e transcender numa forma aérea e objetiva da duração, humana, onde o termo finito se distenderá num ritmo infinito; na palavra que cria a cousa e lhe dá um sentido; na palavra que é idéia e imagem da existência; na palavra que redime a natureza e afirma a liberdade e o divino da vida contra o desespêro e a dispersão; na palavra que sôbre o mal e a vaidade universal coloca a fôrça positiva das ilusões e da alta tragédia em que se consome a vida numa perene luta de contraste; na palavra que espiritualiza a sensação, dá consciência ao tumulto inconsciente das paixões humanas e com a sua lúcida vigília liberta o homem da floresta de seus instintos e pesadelos onde o nada e o terror se fundem com a morte; na palavra capaz de descer e de arrancar pelo seu prestígio de harmonia e de encantamento o nome da amada das regiões infernais, de amansar feras e fundar cidades; de, em plena noite, criar auroras ou levantar com o pó das suas ruínas estrêlas e primaveras; de reter ou acelerar o curso dos rios, como o de reter ou acelerar o tempo; de modelar o homem e a civilização, a sua mente e a história oferecendo-lhe o sentido de suas possibilidades e responsabilidades no equilíbrio milagroso entre o real e o irreal, as cousas, o homem e Deus, espiritualizando a natureza e retemperando a alma na fonte de juventude do mundo sensível; de renascer da sua morte quando, por um encanto da inocência, surjam algumas correspondências a estabelecer novamente a harmonia onde pairavam o tédio, o nada, a angústia.

Renova o poeta pela fôrça criadora da palavra, em nossa cansada vida, o sentido da nossa humanidade e desperta de novo as queridas ilusões perdidas: Eurídice, Laura, Amor, Justiça, Caridade, Deus!

Nunca, como agora, precisamos tanto dessa força objetiva da natureza, da existência e do mundo mesmo que transpostos analógica e metafóricamente através do subjetivismo visionário e mágico dos poetas na fabulosa presença da palavra. Subjetivismo que se carregando de sentimento, não importa se alusivo e elíptico, distenderá a imagem da realidade num plano superior, simbólico, onde os simples valores fônicos e aliterativos dos vocábulos se formarão numa rigorosa ordem de canto: harmonia mais alta do humano, pois, da sua “divina proporção” irromperão outra vez o mistério e a beleza familiares aos nossos pais. E novamente nos passos de dança da poesia ouviremos:

l'Amor che mouve il sole e l'altre stelle.

1948.

A “LOGICA POETICA” DE VICO

Um capítulo básico sobre a poética de Vico poderia ser formado pelo estudo da sua “*Autobiografia*”, onde nos explica a sua humanidade, as suas lutas, a sua formação, o seu saber, a sua religião.

Nasceu Vico em Nápoles, no dia 23 de junho de 1668 de humildes “onesti parenti”, vivendo sempre “dentro uma somma povertá” (1) até sua morte, na mesma Nápoles, em 23 de janeiro de 1744. Frequentou com muita irregularidade as escolas e foi mestre de si mesmo como diz: “un fanciullo maestro di se medesimo”. Estudou filosofia escolástica e direito. Bacharelou-se em direito mas, não suportando a vida estrepitosa do forum e, tendo um “ardente disiderio di ozio per seguitare i suoi studi”, aceita a oferta para se tornar preceptor dos netos do Bispo de Ischia, don Geronimo Rocca, “in un castello del Cilento di bellissimo sito e di perfettissima aria”. E na solidão do castelo de Vatolla fez “il maggior corso degli studi suoi”, por nove anos, usando a rica biblioteca do castelo. De volta a Nápoles concorreu ao concurso para a cátedra de retórica na Universidade local (1699) vencendo-o, mas, ao se submeter ao concurso para a cátedra de direito (1772) foi-lhe reservada a humilhação de nem ao menos ser classificado. Porém, Vico, de ténpera tenaz e persistente, sabia reerguer-se das derrotas e ofensas que lhe impunham a ignorância e a maldade alheias, e deste golpe: “da questo colpo di avversa fortuna, onde altri avrebbe rinunziato a tutte le lettere, se non pentito di averle mai coltivate, egli si ritrasse puto di lavorare altre opere”. Trabalhava na “*Scienza Nuova*” que foi entre seus inúmeros tormentos um dos mais vivos, pois, é fruto de “vinticinque anni di una continova ed aspra meditazioni” (2), redigindo-a de novo nove vezes.

Viveu, assim, éle que era, como diz “di natura malinconica ed acre”, uma vida carregada de misérias e de filhos, em debate constante com mesquinhos problemas domésticos bem pouco propícios à meditação e ao estudo, trabalhando sempre “in mezzo agli strepiti domestici”, escrevendo e vendendo versos de ocasião e orações e discursos para dar alimento aos seus. Porém, atrás deste professor de retórica encontramos um Vico que se eleva límpida e continuamente dos problemas da sua existência aos problemas fundamen-

tais do espírito e na sua “*Autobiografia*” assistimos não à história do indivíduo existencial, mas à história de uma obra, isto é, do indivíduo que se ergue para cumprir o seu destino universal, de homem não perdido nas selvas da sua natureza, mas de homem que, conquistando a sua humanidade, se faz o homem ideal. Aqui encontramos um dos fatos mais profundos da conversão da filologia (crônica, existência, utilidade, certo, factum — momentos particulares da existência de Vico ou a desejada ação humana dentro da história) em filosofia (história, espírito, função moral, vero, verum — expressão concreta da verdade que renasce no espírito de Vico ou a procura dos princípios eternos e imutáveis da verdade).

Assim, fatigosamente, num contínuo aprofundar dos termos da sua experiência, Vico abre, sozinho, os caminhos do seu pensamento entre uma multidão de mediocres, salvo alguns amigos que o cercavam na sua Nápoles e na sua Universidade: “*giacché nella mia vita ho tenuto sopra ogni cosa proprio questo: l'esser solo a sapere, mi è sembrato cosa sovraccarica di una pericolosa responsabilità, per la scelta che impone tra essere un dio ed essere uno stolto*” (3). Para alguns contemporâneos, realmente, foi considerado um louco e por um biógrafo seu, um semi-deus.

“Pobre e grande Vico”, é assim que o chama atualmente Paul Hazard, no seu famoso livro sobre “A crise da consciência européia” tendo em vista certamente a trágica grandeza da sua alma. E continua numa esplêndida página: “não era compreendido pelo seu tempo; escutávam-no apenas; as suas idéias eram novas demais, demais diferentes daquelas que os contemporâneos aclamavam. Os outros propunham o abstrato, o racional; envergonhavam-se de um passado que lhes parecia uma mancha para a sua civilização em progresso; consideravam a história como uma mentira e a poesia como um artifício; eliminavam a sensibilidade como doença e a imaginação como loucura. Ele, ao contrário, com a pertinácia do gênio, se negava a considerar o imenso corpo da humanidade como uma peça anatômica e se obstinava em achar a íntima palpitação da vida. Valia-se dos subsídios da jurisprudência, da filologia, das imagens, dos símbolos, das fábulas e tornando-se pouco a pouco familiar ao passado, lançava-se até as profundidades dos abismos milenares para descobrir ao mesmo tempo a história da nossa evolução e as formas ideais do nosso espírito. Mas, os seus contemporâneos não aceitavam o ramo de ouro que lhes trazia. Assim, podemos ainda hoje, na sua “*Scienza Nuova*” “perceber o grito de uma alma indignada” (4), êle que a escreveu “con estro quasi fatale” como diz na sua “*Autobiografia*”.

Grito que pela primeira vez, na sua juventude, teve a forma de uma crise de vida e de amor, crise religiosa, desesperada e que se desabafa em forma de canto nos “*Affetti di un disperato*”. Sente êle a contraposição entre o mundo e a idéia, entre o corpo e a alma, entre a “*ingens sylva*” e a civilização, entre a natureza, a vida e o espírito, entre o pecado e a salvação, a bestialidade humana e a redenção. E’ o contraste fecundo que lhe indicam as suas leituras preferidas: de um lado Lucrécio com a presença da misteriosa, pavorosa e fascinante natureza, de outro lado Platão com a luz de sua mente. E ê-lo que nêsse caminho procura identificar a natureza com a idéia, os fatos com a verdade, a existência com o espírito numa suprema harmonia, na qual a medida humana sai vitoriosa das fôrças naturais vencendo o homem, sempre renovado Hércules, a hidra que lhe está aos pés.

Nos “*Affetti di un disperato*”, de 1692, temos a sua visão pessimística, dolorosamente “lucreciana” dêsse contraste. E’ o primeiro grande desabafo no canto de uma alma atormentada por “*acerbi martiri*” e sua forma natural de expressão. Dirá mais tarde: “*Gli uomini sfogono le grande passioni dando nel canto, como si sperimenta ne’ sommamente addolorati ed allegri*”. (5)

“*Affetti di un disperato*” (5a)
(1692)

*Lasso, vi prego, acerbi miei martiri,
a unirvi insiem nella memoria oscura,
se cortesi mai sète in dar tormento;
poiché son tanti, che lo mio cor dura,
di mille vostre offese i vari giri,
ch’i non ben vi conosco e pur vi sento:
talché di rimembrar meco pavento
le mie sciagure.*

São martírios que êle não conhece bem, mas os sente: “*non ben vi conosco e pur vi sento*”, sente no seu inconsciente, como hoje dizemos, ou como êle dizia: “sentire senza avertire”, naquela parte do ser que ainda é natureza, mas que recorda, que recorda sem saber que está recordando, que recorda obscuramente como recordamos no inconsciente, recordação da carne, e cuja recordação é uma imagem do esquecimento, martírios, que no entanto o atormentam e espantam: “*talché di rimembrar meco pavento*”, e aos quais pede para que sejam cortezes “*se cortesi mai sète*”, de se unirem na sua memória para de lá, do fundo da alma, da alma quase consciente, da “memória oscura”, saírem os “*acerbi martiri*”, as suas paixões, as suas dores, as suas “*sciagure*” libertadas pela fôrça mágica do canto: “*da poi*

avvertiscono con animo perturbato e commosso”. E’ a caminhada do homem animal até o homem que canta e fala, maneira natural do poeta e dos primeiros homens que, movidos por “violentissime passioni — dovettero formare le loro prime lingue cantando”. (6)

Não é difícil aproximar esta canção dos termos da poética de Petrarca:

Lasso, ben so che dolorose prede (7)

Passa la nave mia colma d'oblio (8)

Dolce ne la memoria (9)

Nesta canção não há porém um simples desabafo no canto. Há uma vontade de se esclarecer a si mesmo, de ver lucidamente os seus martírios através de uma intensa e dura introspecção psicológica, de penetrar nas escuras zonas de sua alma, como era costume de Petrarca, para se assenhorar do seu sentimento e sobre êle refletir “con mente pura” como fazem os filósofos e como fazia Petrarca no seu “Secretum”. E não só, mas guardar sua dor, guardá-la até a morte porque nela, nela que é paixão ou prazer, natureza, o nosso espírito possa encontrar no seu amargor, a fonte para tôdas as possibilidades e liberdades:

*perch'io, finché m'ha morto, in mezzo al petto
serbarlo vo!*

Mas os seus “affetti di un disperato” transcendem os limites da sua existência e se fazem “affetti” desesperados do homem, do homem que fatalmente sente o perecer de tôdas as cousas: do mundo, das idades, da vida humana.

*Perché cadente omai è il ferreo mondo
E son già instruti a farci strazio i fati,
di novi morbi i gravi corpi e frali
crebber sugli altri delle prische etati
troppo altamente, poiche sotto il pondo
di novi morbi i gravi corpi e frali
gemono smorti, ed a la tomba l'ali
il viver nostro ha più preste e spedite,
e son sempre feconde le sventure
di si fatte sciagure
non più per nova o antica fama udite,
e dal pensier uman tanto lontane
che crederle men sa chi più le prova:
talché sembra lo ciel che non più accenda
benigno lume, onde qua giù discenda
un'alma lieta”.*

E' um momento de pessimismo lucreciano onde a natureza, a nossa natureza, o corpo, está mais próximo da tumba do que da vida, vibrando, estranhamente, em versos de amargor sem par numa harmonia ligeira como o tempo:

*...poiché sotto il pondo
di novi morbi i gravi corpi e frali
gemono smorti.*

Mais adiante na dupla imagem de “aspre selve” e de “bella luce che fa l'alme chiare” lembra-nos a abertura do inferno de Dante quando, perdido na “selva oscura”, logo depois encontra a luz atrás de um “cole” que lhe ilumina a selva e a alma.

Como para Dante, em Vico, a selva é o símbolo do inferno, irracionalidade de nossa existência defronte da qual é preciso decidir, escolher e assumir integralmente a responsabilidade de nossa decisão. E' uma luta contínua, depois que recebemos pela iluminação de nossa consciência ou pela graça, o conhecimento de nosso destino, para mantermo-nos livres, integros e humanos, isto é, vencermos as forças do pecado e da desordem, numa metamorfose contínua do homem decaído num homem que se redime pela harmonia e pelo amor. E' uma selva dura, áspera e forte:

*che nel pensier rinnova la paura
Tan'è amara che poco è più morte (10).*

mas, foi nela, dentro dela, que Dante encontrou a luz da graça, assim como Vico os elementos dialéticos da sua filosofia cujo dualismo entre a natureza e a idéia, ainda não sintetizadas, êle canta neste trecho que “strazia l'alma”:

*Di qualunque animal, quando primiero
a l'ime soglie del suo viver giunge,
lo 'infocato vigor onde ha la vita,
con dolci nodi amici e' si congiunge
a la sua salma; e un caso adverso e fero,
o pur sia stella adara in darmi aita,
o natura dal suo corso smarrita,
di duo adversari me, lassol compose:
il mio mortale inferno; afflitto e stanco,
ch'omai par venir manco,
strazia l'alma con pene aspre, noiose;
e 'l mio miglior, che d'egre cure abonda,
affligge'l corpo con crudeli pesti;
e mentre, oimè! con pensier molto e spesso
me 'interno a sentir me contro me stesso,
membro non ho ch'a l'anima risponda,
poiché non ho virtù che i sensi desti.*

Síntese do corpo com a alma que Vico tentará realizar nas suas “Orazioni” inspirado pela lição humanística de Pico

della Mirandola na sua “De homini dignitate” onde, numa página famosa, Deus, falando ao homem lhe diz: “*Medium te mundi posui...*” “Coloquei-te no meio do mundo para que de lá pudesses perceber melhor tudo o que está no mundo. Não te fiz nem celeste, nem terreno, nem mortal, nem imortal para que de ti mesmo, quase livre e soberano tu te plasmasses e te esculpisses na forma que escolheste. Poderás degenerar em coisas inferiores que são os brutos; poderás regenerar-te, segundo a tua vontade, em coisas superiores que são divinas” (11).

Nessa suprema liberdade de Deus que fez do homem o ponto de encontro entre o mundo natural e o das idéias, entre o diabo e o anjo, a transcendência e a imanência, Vico coloca o homem no centro e como solução do seu dualismo, como homem que sente, que percebe e que reflete, que vive individual e historicamente, não perdido num mundo transcendental da razão:

tandem Deus naturae artifex: animus artium faz sit dicere, deus (12)

Como os humanistas procura reconquistar o valor originário de um *logos concreto* que seja íntima conexão entre a palavra e a cousa. Aqui surge a sua grande descoberta estética, a fantasia, atividade primordial do homem pela qual a natureza se faz imagem; a cousa, palavra; o mundo, visão e formas; momento indispensável para o desenvolvimento da história, em cujo princípio, entre o homem que sente “senz’avvertire” e o homem que reflete “con mente pura”, está o homem que “avvertisce con animo perturbato e commosso” e cria a linguagem e o mito, cria a imagem, “fin-gendo”, antes da idéia, da qual se desenvolverá o saber, a cultura, a civilização.

“In cotal guisa i primi uomini delle gentili nazioni, come fanciulli del genere umano, dalla loro idea creavan essi le cosi, ma con infinita differenza pero dal creare che fa Iddio. Perocché Iddio, nel suo purissimo intendimento, conosce e, conoscendole, cria le cose; essi, per la loro robusta ignoranza, il facevano in forza d’una corpulentissima fantasia. E perch’era corpulentissima, il facevano con una meravigliosa sublimità; tal e tanta che perturbava all’eccesso essi medesimi che fingendo le si creavano, onde furon detti “poeti”, che lo stesso in greco suona “criatori”. 13)

Assim pela imagem os homens transformam a natureza e o sentimento numa forma, numa palavra, que em si contém a verdade.

Através do estudo da língua latina (ex lingue latinae originibus) no seu livro “*De antiquissima Italorum Sapientia*”,

procura reconstruir o antigo saber ilustre dos povos primitivos depositados na linguagem. E, de uma identidade encontrada entre dois vocábulos, Vico estabelece a sua famosa lei do conhecimento: a da reciprocidade entre a verdade e o fato: “*latinis verum et factum reciprocantur, seu, ut scholarum vulgus loquitur, convertuntur*”. E continua afirmando que Deus tem a *inteligência* das coisas porque conhece claramente e conhece todos os seus elementos; o homem, ao contrário, só pode “*cogitare*”, pensar as coisas, o que é uma maneira de ir recolhendo fora de si os elementos dos objetos. Deus conhece por dentro, tem a “*imago rerum solida*”, o homem somente a “*imago plana*”. Deus possui a razão e a verdade porque tudo fêz, o homem só participa delas.

Assim tanto Deus como o homem só conhecem verdadeiramente aquilo que fazem. Daqui o significado idêntico das palavras latinas *verum* e *factum*. Por isso da natureza só Deus tem a *inteligência*, o homem o “*cogitare*”. Porém, das coisas humanas, daquelas que o homem faz com as próprias mãos e com a sua mente êle poderá ter a *verdade*: é a geometria, a história, o direito, a política, a sociologia, a poesia, etc. Da natureza poderá o homem conhecer os *fenômenos* e conhecê-los quando, em seus laboratórios, com suas próprias mãos, for capaz de desencadeá-los.

Está Vico preparado para a sua grande aventura da “*Scienza Nuova*”. É a história de mais de 20 anos de sua vida, dentro da qual cresce este livro verdadeiramente surpreendente, obra prima de pensamento e poesia. O material colheu-o nos estudos contemporâneos de história; história dos costumes orientais, medievais, pré-históricos; estudos sobre os mitos, estudos literários, políticos, morais e educacionais. Entretanto, foi necessário mais de um século antes que o seu livro projetasse o seu esplendor sobre a Europa. Foram as vozes autorizadas de Michelet, de De Sanctis, de Croce que chamaram a atenção dos homens para a riqueza nêle contida.

Por que foi assim incompreendido e em que é nova a sua “*Scienza Nuova*”?

Responde Paul Hazard: “Nova antes de mais nada pela faculdade que emprega no seu estudo: a imaginação criadora”, (14) diria Vico: a fantasia poética. Seu espírito, em oposição aos racionalistas e iluministas do tempo (Descartes sobretudo), reage ao corte que a razão faz sobre a realidade, compreendendo a utilidade da crítica, mas sentindo que ela “não se harmonisa nunca com o sentido profundo da vida, que não é uma abstração, mas uma contínua criação”. Será também “nova pelo método que todos repudiavam: o método histórico”. É preciso compreender que a história não consiste nas narrações dos historiadores, mas deve

ser lida em todos os vestígios que a humanidade deixa de si própria em sua caminhada da infância até a morte, no contínuo correr dos seus ciclos, dos seus “*corsi*” e “*ricorsi*”, das épocas primitivas, da poesia primitiva até a civilização adulta, a poesia adulta e o pensar filosófico; das primeiras manifestações mudas da linguagem por gestos até a sintaxe rica das línguas modernas; das primeiras formas do direito até a alta jurisprudência; das instituições etc., etc., tudo isto indicando a sua maneira de conhecer e de interpretar o homem dentro do tempo. “Nova pela sua orientação, porque sôbre o curso dos séculos procura a realidade não nas distâncias do futuro, mas nas origens da espécie”. “Nova, enfim, na sua essência”. Ela é o conhecimento do devenir coletivo; do ser que se cria e ao mesmo tempo se conhece; do homem animal que cria a sua humanidade; do homem que abre a selva e funda a cidade; que vence o egoísmo e vive socialmente, que se lança para a criação de um mundo cultural, de um mundo de beleza que é também de bondade; que se lança na conquista de Deus através de um esforço humano vencendo em si o seu inferno para, no seu lugar, depositar o reino do paraíso; e que encontra a garantia da própria certeza na identificação do fato com a verdade, do sujeito com o objeto porque a ciência, o saber, a poesia são criações da humanidade por obra da própria humanidade, registrada pela própria humanidade.

Dirá: “Ma, in tal densa notte di tenebre ond'è coverta la prima da noi lontanissima antichità, apparisce questo lume eterno, che non tramonta, di questa verità, la quale non si può a patto alcuno chiamar in dubbio: che questo mondo civile egli certamente è stato fatto dagli uomini, onde se ne possano, perché se ne debbono, ritrovare i principi dentro le modicazioni della nostra medesima mente umana”. (15)

Tratava-se de ordenar o seu material dentro de um rígido critério filológico-filosófico obedecendo ao seu princípio do “*verum et factum convertuntur*”. E neste jogo dialético entre a verdade e o fato, entre a *verdade* que nasce do *fato* e da *verdade* que se converte em *fato*, temos a explicação de sua “*Scienza Nuova*” ser ao mesmo tempo obra de poesia e obra de filosofia, pois, em seu engenho, se reúnem a capacidade de representar o fato particular e dêle tirar os princípios universais. Tem seu livro o ritmo de um poema devido a sua plástica mitologia e a sua faculdade metafórica que nunca abandonam a sua reflexão. Personifica os momentos ideais do espírito em momentos ou épocas da história; trata os universais como entes corpóreos: “ouminibestie”, “erramento ferino”, “poeti-teologi”, “eroi”, “famoli”.

Lêmo-lo como se estivéssemos caminhando por nascentes e virginais primaveras do espírito num arroubo que se assemelha aos heróicos furores de Bruno.

A verdade éle a traduz numa metáfora. “Mentre egli ricerca religiosamente il vero e col rito piu grave, la fantasia gli traduce in forme viventi d'uomini e di terre quelle mude concezioni. I tempi e gli spazi della storia si fan suono e lume”, dirá Flora. (16)

Eis como descobre o espontâneo nascimento do mito: “nella vasta immaginativa di que' primi uomini, le menti de' quali di nulla erano astratte, di nulla erano assotigliate, di nulla spiritualizzate, perch'erano tutte immerse ne'sensi, tutte rintuzzate dalle passioni, tutte seppellite ne'corpi” E' o mito uma história primitiva que os homens formam dando ao fato o valor plástico nos quais acabam crendo.

Continua Flora: “un concetto, un momento ideale della mente e della storia, prende forma e figura nello stile del Vico: diventa una persona, un fatto mistico. Ha trovato l'essenza della poesia come “prima operazione della mente umana”, eterna fantasia dell'uomo che precede idealmente la riflessione logica, come scoprirá Omero: “un'idea ovvero un carattere eroico d'uomini greci, in quanto essi narravano, cantando, le loro storie”; ha trovato la “Logica Poetica” che i moderni han tradotto nella parola “Estetica” riconoscendo in lui il padre di questa nuova dottrina: ed ecco come, in un certo suo passo, esprime quella scoperta filosofica:

“Il piú sublime lavoro della poesia è alle cose insensate dare senso e passione”. Ma subito la sua idea si trasmuta in una immagine: “ed è proprietá de' fanciulli di prender cose inanimate tra mani e, trastullandosi, favellarvi come se fussero, quelle, persone vive”. Allora, assumendo come unitá l'idea e l'immagine, trae una nuova conclusione mitologica: “Questa degnitá fiologico-filosofica ne approva che gli uomini del mondo fanciullo, per natura, furono sublimi poeti”.

A poesia não nasce por um capricho do prazer, mas por “necessitá di natura”. E' a poesia a primeira operação da mente humana, porque o homem antes de formar universais, forma fantasias; antes de refletir com mente pura, adverte com a alma perturbada e comovida; antes de articular, canta; antes de falar em prosa, fala em versos; antes de usar térmos técnicos, usa imagens que, inicialmente, nascem das próprias comparações com o seu corpo. Assim, também, a linguagem nasce naturalmente: primeiramente os homens se comunicam “con atti muti” ou seja por meio de sinais e “con corpi aventi naturali rapporti alle idee che volevano significare” ou seja, por objetos simbólicos, e observa que

o corpo maior das linguas é formado por metáforas que é a maneira natural da fantasia expressar-se. Portanto, a maneira natural da poesia, porque as verdadeiras sentenças poéticas “debbon esser sentimenti vestiti di grandissime passioni, e perciò piene di sublimitá e risveglianti la meraviglia” tanto maior quanto mais surpreendentes e nativas forem as imagens metafóricas em que o poeta dominar a coisa. A palavra, à linguagem dava assim o seu sentido primário e fundamental. A palavra, o *verbum*, adquire um significado quase que religioso, quando encarna uma revelação da coisa porque, na palavra, vive o espírito. E’ a veste natural do pensamento.

Fundamental a abertura da sua “Lógica poetica” onde, em têrmos de uma precisão admirável, usando sempre de seu método filológico, descobre o valor concreto do *logos*:

“Logica” vien detta dalla voce “logos”, che prima e propriamente significò “favola”, che si trasportò in italiano “favella” — e la favola da’ greci si dice anco “mitos”, onde vien a’latini “*mutus*”, — la quale ne’tempi mutoli nacque mentale, che in un luogo d’oro dice Strabone essere innanzi della vocale o sia dell’articolata: onde “logos” significa e “idea” e “parola”. E convenevolmente fu così dalla divina provvidenza ordinato in tali tempi religiosi, per quella eterna proprietà: ch’alle religioni piú importa meditarci che favellarne; onde tal prima lingua ne’primi tempi mutoli delle nazioni, come si è detto nelle *Degnitá*, dovette cominciare con cenni o atti o corpi ch’avessero naturali rapporti all’idee: per lo che “logos” o “*verbum*” significò anche “fatto” agli ebrei, ed a’ greci significò anche “cosa”. (17).

Para êle a poesia era uma conquista do mundo natural, do mundo da existência através de uma imagem, de uma imagem contida numa palavra tanto mais potente, quanto mais ingênua e primitiva, mais rica é a fantasia do poeta. Fantasia que é “la prima operazione della mente umana”, operação anterior ao da formulação das razões lógicas das coisas e que no entanto analógicamente as transfigura em imagens. A fantasia “racoltili da’sensi, compone ed ingrandisce all’eccesso i piú sensibili effetti delle naturali aparenze, e ne fa immagini luminose, per abbacinare ad un tratto co’loro lampi le menti, e quindi accendere gli affetti umani entro lo strepito ed i tuoni delle sue meraviglie. Il raziocinio investiga esse cagione le quali sodisfacendo la meraviglia, rendono con la scienza schiarito lo’ntendimento, e quindi con l’etero puro lume del vero spiegono sul cuore umano il tranquillo sereno della virtù. (18)

As imagens tanto mais serão luminosas quanto mais robustos forem os sentidos: “la robustezza de’sensi porta vi-

vezza di fantasia; la vivida fantasia è l'ottima dipintrice delle immagini che imprimono gli oggetti de'sensi". (19) Com êstes critérios Vico estuda a mente primitiva e penetra naquele divino furor dos homens quando criavam à sua semelhança um mundo de fantasia, (os mitos, as fábulas), igualando-se a Deus: "La Sapienza poetica che fu la prima sapienza della gentilità, dovette incominciare da una metafisica, non ragionata ed astratta qual è questa or degli addottrinati, ma sentita ed immaginata, quale dovet'essere di tai primi uomini siccome quelli ch'erano di minor raziocinio, e tutti robusti sensi e vigorissime fantasie. Questa fu la loro propria poesia, la qual in essi fu una facultà loro naturale (perch'erano di tali sensi e di sì fatte fantasie naturalmente forniti), nata da ignoranza di cagioni, la qual fu loro madre di maraviglia di tutte le cose, che quelli, ignoranti di tutte le cose, fortemente ammiravano. Tal poesia incominciò in essi *divina*, perché nello stesso tempo ch'essi immaginavano le cagioni delle cose, che sentivano ed ammiravano, essere dèi, alle cose ammirate davano l'essere di sostanze dalla propria lor idea, ch'è appunto la natura de' fanciulli". (20)

No entanto é êle mesmo que completa, com outro principio, esta inicial descoberta alcançando criticamente a eternidade ideal e cósmica da poesia: a poesia não é uma barbária natural, mas uma barbária que se alcança por conquista. As crianças naturalmente acham-se em estado bárbaro, assim como os primitivos. Os poetas o conquistam. Logo, quanto maior a experiência de existência ou de uma cultura, tanto mais profunda e vigorosa será a voz de um poeta desde o instante que saiba transmutar em sonho o pensamento. Ou no dizer de Dante:

*e tanto d'uno il altro vaneggiar
che gli occhi per vaghezza ricopersi
c'è pensamento in sogno trasmutar.*

Na realidade: "Il piú sublime lavoro della poesia è alle cose insensate dare senso e passione, ed è proprietà de' fanciulli di prender cose inanimate tra mani e, trastullandosi, favellarvi come se fossero quelle, persone vive. Questa dignità filologico-filosofica ne approva che gli uomini del mondo fanciullo, per natura, furono sublimi poeti". (21) Com êsse pensamento de Vico, comprende-se o valor da volta à infância como símbolo da indispensável necessidade da poesia de dar um significado e um valor emotivo ao mundo dos sonhos e da fantasia. Porém esse mundo da fantasia, que é o mundo da arte, nasce da memória: "Ne'fanciulli è vigorosissima la memoria; quindi vivida all'eccesso

la fantasia, ch'altro non è che memoria o dilatata o composta. Questa degnitá è' l principio dell'evidenza dell'imagini poetiche che dovete formare il primo mondo fanciullo". (22)

E esclarece Vico de uma maneira definitiva o problema da essência da poesia: "La memoria è la stessa che la fantasia... ch'è memoria, mentre rimembra le cose; fantasia, mentre l'altera e contrá... Per le quali cagioni i poeti teologi chiamarono la Memoria "madre de le muse". (23)

Em outros têrmos, a guisa de simples comentário, a poesia são as coisas vistas através da memória do poeta como reminiscência, e não as coisas em si como realidades exteriores, coisas que existem para a poesia desde que o poeta as nomeou e com as quais vai comunicar aos outros a sua emoção. Poesia é em última análise palavra, palavra criadora da coisa com a qual se identifica pela imagem e pela reminiscência. Coisa que deverá atingir os sentidos com as suas qualidades de sugestões, de símbolos e de sonoridades: "la facultá poetica dev'immergere tutta la mente ne'sensi" e é tanto maior "ove piú vivamente sente ed immagina" porque: "gli uomini prima sentono senz'avvertire, dappoi avvertiscono con animo perturbato e commosso, finalmente riflettono con mente pura. Questa degnitá è 'l principio delle sentenze poetiche, che sono formato con sensi di passioni e d'affetti, a differenza delle sentenze filosofiche, che si formano dalla riflessione con raziocini: onde queste piú s'appressano al vero quanto piú s'innalzano agli universali, e quelle sono piú certe quanto piú s'appropriano a'particolari" (24).

Não param aqui as maravilhosas descobertas de Vico. São os poetas *criadores*, criadores não como Deus, que no seu puro entendimento conhece, e conhecendo cria as coisas, mas os poetas criam as coisas pelas suas idéias "dalla lor idea criavan essi le cose" criavam as coisas por fôrça "d'una corpulentissima fantasia. E perch'era corpulentissima, il facevano con una maravigliosa sublimitá"; as quais criações acabaram por perturbar os homens de tal maneira que foram chamados "poetas: "tal e tanta che perturbava all'eccesso essi medesimo che fingendo le si creavano, onde furon detti "poeti", che lo stesso in greco suona che "criatori". Locução poética que nasceu antes da prosa: "La locuzion poetica è'nata per necessitá di natura umana prima della prosaica". (25)

Logo, poesia é criação ou melhor recriação do mundo das coisas, através da experiência dos sentidos pela fantasia, que é memória, "oscura memoria", dando um sentido às coisas insensatas por intermédio das palavras num mo-

mento de ânimo perturbado e comovido, formando, então, com as palavras, grupos sonoros carregados de emoções, de paixões, de afetos e de significados, capazes de, primeiramente pelas simples sensações, depois pela imagem e finalmente pela inteligência perturbar, comover até abrir infinitos espaços espirituais nos outros homens igualmente sensíveis como os poetas.

Se quisermos transportar os conceitos de Vico nos termos de hoje basta substituírmos o que êle entende por “sapienza poetica”, “fantasia”, “logos”, “avertisco con animo perturbato e commosso”, “memoria oscura”, “sensi di passioni e d'affetti” pelos de “intuizione”, “liricità”, “espressione di un sentimento”, “visione”, “stato d'animo” e teremos Croce, Croce enquanto os termos “sentimento” e “estado de alma” contêm aquilo que Vico chama de “natureza” ou de “existencia” e no termo “expressão” o que chama de “imagem”, “forma” ou “logos”.

Encontraremos Heidegger aproximando-o das afirmações de Hölderlin: “poetar a mais inocente de tôdas as ações”, “por isso foi dado ao homem o mais perigoso dos bens, a linguagem... afim de que êle ateste o que é”, “poeticamente habita o homem nesta terra”, que lembram a base das mais profundas descobertas de Vico: a “sapienza poetica”. Para Heidegger, como para Vico, é o poeta que cria a palavra, a palavra mito-poética, morada do ser e que dá forma à natureza ou à existência, palavra que por sua vez cria a cousa, o humano, a história, os deuses. Palavra essencial: imagem da existência. Se lembrarmos daquela “Degnità” onde falava de uma memória que ao mesmo tempo é uma fantasia que “altera e contrafá” as cousas penetraremos na palavra surrealista que se faz presente no sonho ou na expressão automática do inconsciente. Se refletirmos sôbre a sua “mente immersa ne'sensi” lembraremos os “sentidos pensantes” de Eliot, os quais ligadas com o valor do seu “logos” que “significa idea e parola” e com “dalla lor idea criavano essi le cose” estaremos dentro de uma das correntes mais vivas da poesia atual que defende o principio da necessidade de se alcançar conscientemente o seu objeto poético como um arquiteto ao construir a sua obra. Inegavelmente, Vico, se apresenta a nós como aquela terrível sua “ingens sylva”, dentro da qual precisamos abrir clareiras e fundar a nossa humanidade.

Como nos poetas, nos quais há uma fôrça mágica de criação e cujos cantos comunicam misteriosos encantamentos à alma, dizendo coisas que aparentemente não estão nas palavras, quanto maiores forem suas capacidades de ressonâncias, constituindo êsses encantamentos e essas ressonân-

cias o prazer estético; indefinível na sua essência, mas puro e indivizível, evidente por si mesmo, fruto de uma alacridade dos sentidos, da alma e da inteligência, qual uma experiência mística, e como esta, trazendo um momento de beatitude para o ser, assim, em Vico, encontramos tais espaços na sua filosofia.

1950.

NOTA BIBLIOGRÁFICA

- 1) VICO: — Estas e as seguintes citações são de sua “Autobiografia”, ed. Laterza, Bari, 1929.
- 2) VICO: — *Scienza Nuova* Prima I. IV. C5, ed. Laterza-Bari.
- 3) VICO: — *De Ratione*.
- 4) PAUL HAZARD: — “La crisi della coscienza Europea”, ed. Einaudi, 1946, Trad. it. p. 455-6.
- 5) VICO: — *Scienza Nuova* I II, 229.
- 5a) VICO: — *Le poesie varie*, ed. Laterza-Bari, 1929, p. 313.
- 6) VICO: — I II, 230.
- 7) PETRARCA: — *Rime*, Soneto LXIX, ed. Le Monnier, Firenze, 1908, com. por Leopardi.
- 8) PETRARCA: — Soneto CXXXVII.
- 9) PETRARCA: — *Canção XI*.
- 10) DANTE: — *Divina Commedia*, Inferno C. I, v. 5 e 6.
- 11) P. DELLA MIRANDOLA: — *De hominis dignitate. Heptaplus. De Ente et Uno*, ed. Garin-Florença, p. 104.
- 12) VICO: — *Orazioni*, ed. Laterza-Bari, p. 8.
- 13) VICO: — S. N. sez I cap. I, 376.
- 14) PAUL HAZARD: — *Idem*, p. 454-5.
- 15) VICO — S. N. I 331.
- 16) F. FLORA: — *Storia della Letteratura Italiana*, ed. Mondadori, 1945, V. II p. 859-60.
- 17) VICO: — S. N. II sez II, 401.
- 18) VICO: — *Opere* II, ed. Ferrari VI, 296.
- 19) VICO: — S. N. 252.
- 20) VICO: — S. N. I sez II, cap. I 375-376, ed. Laterza-Bari.
- 21) VICO: — S. N. I sez II, 186.
- 22) VICO: — S. N. sez II, 211-212.
- 23) VICO: — S. N. III sez I, Cap. V. 819.
- 24) VICO: — S. N. sez II, 218-219.
- 25) VICO: — S. N. II sez II, cap. V. 456-460.

A POÉTICA DE FOSCOLO

Entre os poetas italianos foi Foscolo, talvez, quem primeiro compreendeu a importância do pensamento de Vico e suas famosas "*Lezione di Eloquenza*" e o seu poema "*Sepolcri*" bastam para testemunhar quanto foi profunda no seu espírito a influência recebida. Mas, se a sua concepção da história e o seu mito da história não lhe pertencem inteiramente é nova, entretanto, a maneira como êle concilia através do seu sentimento a história com a poesia, a história que sentia intimamente identificada com a poesia, com a poesia que é palavra, por intermédio da qual o homem pode, de sua memória, fixar numa forma a visão de eterno, isto é, fixar na palavra o presente com o passado e o futuro. Assim, as contradições inúmeras do seu pensamento unificavam-se na poesia.

Também não podemos deixar de lembrar, e o fazemos com De Sanctis, que Foscolo é o primeiro crítico moderno das letras, moderno pelo seu gosto e pelo seu método, procurando, no seu juízo, harmonizar o preciso dado da filologia com os dados da poesia. Sua crítica nunca foi, e aí estão os discursos sobre a língua, uma pura análise gramatical ou léxica, mas uma interpretação filosófica da literatura italiana, assim como seu "*Discorso sul testo della Commedia di Dante*" ou os seus "*Saggi sopra il Petrarca*" nunca representaram um exemplo de fria e mecânica crítica histórica, psicológica ou biográfica, mas, unida aos dados da vida ou do tempo, uma interpretação estética, interpretação dos valores concretos da expressão, com um respeito, um pudor e uma aderência inigualável, sensível às alusões poéticas do texto que até hoje, não podemos prescindir desses ensaios se tencionamos estudar Dante ou Petrarca.

Foscolo represente, outrossim, como diz Flora, um acontecimento novo e que marca, na história das letras italianas a primeira consciência de uma religião extrema, a religião da palavra como consolação, como refúgio e salvação da vida, como transfiguração em canto da triste realidade das coisas quando não havia mais esperança nem na razão dos iluministas, nem na justificação do novo estado natural pela filosofia, depois que foram perdidas as certezas do céu e um desconforto e um tédio envolviam os espíritos como densa neblina.

Foscolo abre uma clareira nessa atmosfera com as suas orações "*Dall'origine e dell'ufficio della Letteratura*" cujas

páginas são as mais ricas e sintéticas da literatura italiana pela força do pensamento e pela beleza onde os problemas essenciais da humanidade são postos em termos do artista como alegria criadora, como “*segreta armonia*” da arte que se faz “*segreta armonia*” das cousas.

Nessa linha da religião terrena da palavra os poetas vêm caminhando como última esperança neste mundo em crise, quando a criatura perdendo o sentido do espírito, ora desce para a mais pesada animalidade, ora cambaleia sonambólicamente como um autômato.

A palavra e com a palavra o mundo, o céu ou a vida, para Foscolo, são imagens arcanas, mas quentes do calor do seu sentimento que as acariciara, como últimas ilusões, depois de perdidas as caras certezas de possuí-las como concreta objetividade. Elas, que estiveram, longamente fechadas nas suas mãos como conforto, abrem-se qual metafórica rosa em alusões distantes e secretas. Novamente as palavras *frate* e *sora*, como no divino “*Cantico delle Creature*” de S. Francisco ordenam, na sua prece, em plástica visão, o ritmo e o canto da harmonia universal das cousas.

Tinha sido Vico o primeiro a formular um *logos concreto* como palavra e palavra poética.

Na oração inaugural das suas “*Lezione di Eloquenza*”, pronunciada em 22 de janeiro de 1809, na Universidade de Pavia, durante o seu breve curso, Foscolo retoma a meditação “*Vichiana*” e considera a palavra não só identificada à idéia mas afirma ser a abundância ou economia do pensamento efeitos da palavra; identificada à coisa pois, contemporaneamente formam-se os sentidos e a faculdade que aplica sons aos objetos; identificada às paixões e às imagens dos sentimentos e das concepções; identificada à vida porque, por meio dela, o coração pode agitar-se, aumentar os seus prazeres, consolar as suas dores, acariciar as esperanças, comunicar as suas lágrimas; identificada à realidade e à fantasia porque ela comporá, — trazendo dos segrêdos da sua memória as larvas das cousas, dos homens, dos tempos, dos lugares, sepultados no esquecimento do inconsciente, animando-as com as paixões do coração e com os sentimentos, — a realidade e os objetos de perene beleza pela sua força de harmonia e de encanto, capazes de iludir as leis da morte, fixando no momento fugitivo, o tempo e o espaço, num brilho de eternidade, no qual passam as cousas celestes das ilusões dos homens e passam as ilusões de ter esquecido que a vida foge afanosamente e que as trevas da morte se adensam ao seu redor.

Pelo poder dos sons, das cores e das combinações das palavras pode os sentidos e a inteligência compor as formas

mais recônditas e os símbolos e as imagens mais espirituais. E as comporá com o “*arbitrio dell’analogia*” obedecendo a uma “*universale secreta armonia*” do mundo. “Certo, la Belleza è una specie d’armonia visibile che penetra soavissima ne’cuori umani” êle dirá no seu escrito sôbre a “*Origine della moda*”. E no capítulo V “*Dall’esperimento sopra un metodo d’istituzione letterarie*” completará: “ora gli-uomini meglio costituiti, ma che avevano più facoltà, e quindi più bisogno e piacere ne’sentimenti del cuore, non si valsero della loro ragione che per perpetuare ed abbellire, imitando, quell’armonia di suoni, di colori e di forme con cui l’immensa natura eccita nuovi sublimi ed amabili sentimenti; quindi le belle arti”.

“*Amabile fantasia e melodia secreta*” é para Foscolo a poesia. Poesia que considera como síntese de todas as artes. Se as outras chegam à imaginação pela excitação dos sentidos, a poesia parte dos sentimentos do coração usando a harmonia dos sons, das cores e das formas criando uma “quintessenza” da linguagem.

“Quando Esiodo parla della terra da arare, delle messi granite, delle gru e degli altri animali del cielo e delle campagne, egli non iscrive, nella sua pagina, parole, ma gli equivalenti stessi di quelle cose, ossia parole senza residuo letterario, parole che non si vedono più nè si odono, tutte riassorbite dal reale che ci presentano e nel momento stesso che ce lo presentano”.

Na sua página estão escritos os equivalentes das cousas, “parole che non si vedono più nè si odono”, palavras que foram reabsorvidas pelo real porque nascidas daquela secreta harmonia que indica a melodia de uma outra realidade por virtude de uma “*magia d’invenzione*” ou de “*certa sapienza ispirata*”.

“La poesia altro infine non è che un complesso di sensazioni, d’idee e di allusioni”.

Não poderíamos pedir mais para termos um conceito universal da arte. Entretanto, eis como sua experiência da luta para atingir a expressão perfeita êle a descreve neste trecho do “*Discorso sul testo della Commedia di Dante*”. E’ o exemplo do secreto, mas fecundo sofrimento do artista até fazer irromper no caos da sua vida a ordem e a luz da beleza.

“Certo, ad ogni pensiero ed immagine che il poeta concepisca, ad ogni frase, vocabolo o sillaba ch’ei raccolga, muti o rimuti, esercita a un tratto le facoltà tutte quante dell’uomo. E mentre sente le passioni ch’ei rappresena e riflette sugli effetti dell’arte, e medita la verità morale che ne risulta, l’orecchio suo pendendo attentissimo dalle minime dissonan-

ze o consonanze delle parole, congiunge la melodia all'armonia ne' suoni dell'alfabeto con proporzioni esatissime di modulazioni nelle vocali, e di articolazioni nelle consonanti, e l'occhio suo vede e guarda ed esamina tutti i fantasmi e le forme loro e i loro atteggiamenti, e le scene ch'ei vuole creare e animare; e sembrano ispirazioni. La velocità di produrre fors'è la prima; ma la paziente longanimità a perfezionare non fu mai dote seconda, o divisa dal Genio. L'impeto e l'affluenza incredibile de' pensieri lo sollecita e insieme lo lascia perplesso intorno alla disposizione e alla scelta. Quindi i pentimenti, le correzioni senza fine, i miglioramenti, e le incontenibili cure, le quali talora fanno presumere che l'attitudine di immaginare sia mal secondata dalla facilità di eseguire. Ma il sommo della immaginazione poetica sta nel vedere e tentare una perfezione che ad altri non è data d'intendere né ideare".

Não precisaríamos acrescentar mais nada na formulação de uma poética concreta não só de Foscolo mas de qualquer artista. Em outro escrito afirmara, e aqui seguimos uma linha indicada por De Robertis:

"Nella poesia bisogna non descrivere mai, e dipingere sempre; anzi, spesso, senza parer di dipingere, eccitare le immaginazioni e vere e vive che eccita un quadro". "*Eccitare le immaginazioni*" é uma outra maneira de entender a palavra "*allusioni*" ou a expressão "*congiungere la melodia all'armonia*".

"E ben mi ricordo ch'io vedeva boschetti, e fiumi correnti, e limpidissimi laghi, e armenti, e frascati e solitari meditantanti, e pastori innamorati; e tutti questi oggetti cospiravano in una sola idea per l'incanto dell'arte, e m'invaghivano con improvise e secrete immaginazioni della tranquillità della vita".

Aqui temos novas contribuições: "*incanto*", "*secrete immaginazioni*". Mas, a poesia, ao contrário da pintura, não necessita pintar todos os objetos, com dois versos ela os sugere "*senza parer di dipingere*". Se à pintura "é convenuto dipingere ad uno ad uno tutti quegli oggetti: al poeta invece bastan due versi, e quelli oggetti tutti, senza nè descriverli nè digingerli, si disegnano e si coloriscono da sé stessi, e persuadono a un tratto il lettore". Como exemplo citava dois versos de Propércio:

*Silvani ramosa domus, quo dulcis ab aestu
Fistula poturas ire jubebat oves.*

que assim os comentava:

"Ecco la vera selva, che è casa insieme e scena d'amore di un Silvano: e' pare seduto a quell'ombre; e certo ha un

ruscello a' suoi piedi, poichè le pecore corrono a dissetarsi; e le vediamo affannate dal sole estivo, e le guardiamo con compiacenza, obbedienti alla chiamata di quel Silvano che le invita a bere; — e tutto in sì poche parole!”

Êsse mundo, que toma forma por si mesmo, nasce da força “allusiva” da poesia, da “secretata armonia”, da “arcanamente armoniosa melodia pitrice” ou da “secretata melodia” num momento em que o poeta por virtude da inspiração poderà reencontrar no seu espirito as imagens da sua experiência como na caverna do mito de Platão. Numa carta à Fagnani agradecia-lhe as experiências que lhe proporcionava: “io te ringrazio, celeste creatura, delle sensazioni che tu mi fai provare: le raccolgo nel mio cuore come cose preziose; un giorno mi saranno compagne nella solitudine; io scriverò con la fantasia tutta piena di questi giorni beati ch'io vivo con te, e tutte le mie idee e le mie parole avranno quella verità e quel calore che si cerca invano studiando, e che non si trova se non dopo aver sentite le passioni”.

Aos princípios anteriores acrescentemos mais êste: da verdade e do calor das palavras que se encontram “*dopo aver sentite le passioni*”. Não era preciso muito para chegar à formulação do seu conceito de estilo: “Credono che lo stile tutto consista ne' vocaboli della lingua, nella sintassi, nelle frasi e nel ritmo del periodo. Ma queste non sono se non le apparenze dello stile: ma la sostanza dello stile sta nella maniera di concepire i pensieri e de sentire gli affetti. Onde l'autore che pensa fortemente, che vede i pensieri chiaramente e che sente con veemenza le passioni, trova agevolmente parole nella sua lingua, quando egli l'abbia studiata, e sa, senz'affettazione, prevalersi de'tesori di sintassi che i nostri antichi ci lasciarono ne' loro libri”.

Ao lado do “*pensare fortemente*”, do “*vedere i pensieri chiaramente*” e do “*sentire con veemenza le passioni*” coloca o princípio do “*delirio*”. Mas delirio que outros chamariam de “visão” e que Eliot tanto recomenda como conduta do poeta defronte do mundo, lembrando a poesia medieval e, principalmente, de um Dante. Dirá no “*Ortis*”: “Lo credi tu? Io, delirando deliziosamente, mi veggo dinanzi le ninfe ignude, saltanti, inghirlandate di rose, e invoco in lor compagnia le muse e l'amore; e fuor dei rivi, che cascano sonanti e spumosi, vedo uscir sino al petto, con le chiome stillanti, sparse sulle spalle rugiadosa, e con gli occhi ridenti, le naiadi, amabili custodi delle fontane. — Illusioni! — grida il filosofo. E non è tutto illusione? tutto! Beati gli antichi, che si credeano degni delle immortali dive del cielo ecc.”

E' uma maneira de ver pela fantasia. São visões. E' o poeta "delirando". São "illusioni". São as palavras que adquirendo o seu sentido essencial se fazem canto ou última ilusão da criatura. Poderemos ouvir agora o Silvano de Propércio pela voz de Foscolo e compreenderemos os segredos da beleza dêste fragmento:

*Io dal mio poggio,
Quando tacciono i venti fra le torri
Della vaga Firenze, odo un Silvano
Ospite ignoto a' taciti eremiti
Del vicino oliveto: ei sul meriggio
Fa sua casa un frascato, e a suon d'avena
Le pecorelle sue chiama alla fonte.
Chiama due brune giovani la sera,
Nè piegar erba mi parean ballando.
Esso mena la danza.*

Uma última nota. Foscolo comentando Petrarca levanta alguns problemas da mais viva atualidade. São os problemas do hermetismo da poesia e das nossas possibilidades de compreensão.

Ouçamo-lo: "Alcuni passi stanno, non v'ha dubbio, troppo a disagio nel Petrarca, e fannosi oscuri per brevità; nondimeno tanto il lettore sentesi rapito dal calore della passione dell'amante, che gli par di capire a tutta prima ciò che in effetto a snodarsi richiede qualche ponderazione. Sembrirebbe che ove non comprendiamo distintissimamente i pensieri di un poeta, i suoi versi dovessero perdere non poca della forza loro; pure quanto è con profondità sentito, presumiamo che sia distintamente compreso; e giusto allorchè stiamo in forse di poterci levare con lui a spaziare sopra i limiti della terra, il Petrarca trova modo d'insinuarsi nelle più riposte pieghe de' nostri cuori; e nel punto che entriamo negli stessi suoi sentimenti, siamo anche pronti ad ammettere per vere le visioni".

Aqui estão as respostas: "oscuri per brevità" e "con profondità sentito". Quando o leitor se abandona, a poesia penetra na intimidade do seu coração, e êle por sua vez entrará nos sentimentos do poeta, sentir-se-á raptado pelas suas paixões e como o poeta espraia-se-á sôbre os limites da terra. Então, as rápidas passagens esclarecer-se-ão não pela lógica da razão, mas pela lógica do coração e o obscuro far-se-á luminosa visão lírica. São os velhos, mas sempre renovados problemas da beleza que irrompe ao aproximarmos as cousas mais distantes, criando pela rapidez e velocidade da linguagem, da linguagem metafórica e elíptica, pelos segredos da analogia uma mágica correspondência, entre a "armonia invisibile" das cousas e a "armonia invisibile" da palavra como canto.

A POESIA E A POÉTICA DE LEOPARDI

A melhor e última crítica italiana tem colocado em evidência a atualidade da obra de Leopardi como pensador, crítico, prosador e lírico. Longa demais é a bibliografia. Basta, para citarmos alguns exemplos, o amor com que dêle se aproximaram os altos espíritos de um Flora ou de um De Robertis, ou os poetas mais significativos da nova literatura italiana de um Cardarelli a um Ungaretti. E se aproximaram indicando a força de paixão e de graça de Leopardi; a capacidade profunda de penetrar nas camadas mais obscuras da alma humana; de amar, de amar sem limites e sem limites sentir uma imensa piedade pelos homens, envolvendo-os, entre as ruínas da dôr, do tédio e do nada da existência humana, com as esperançosas ilusões criadas pela sua palavra que dizia do segredo das cousas. Realmente, sofria por todos. Porém, a intensidade da sua dôr se transcendia na magia da sua voz que dourava o seu canto; e de um mundo de desespêro e de solidão, de um mundo misterioso e elementar no qual lhe falavam os trágicos destinos dos seres levantava-se uma luz reveladora que renovava, como casta primavera, como

voce festiva
De la speranza, (1)

na suprema caridade de sua alma, os sofrimentos, — levantava-se em acordes inefavelmente evocadores e doces abrindo clareiras de harmonia e ternuras na desolada ruína da existência e na inabitável práia do mundo onde a dôr está sempre presente e sempre presente a infinita vaidade de tudo:

or tutto intorno
una ruina involve, (2)

Arcano è tutto
fuor che il nostro dolor (3)

Ombra reale e salda
ti parve il nulla, e il mondo
inabitata piaggia. (4)

Omai disprezza
te, la natura, il brutto
poter che, ascoso a comum danno impera,
e l'infinita vanità del tutto. (5)

De um sentimento assim doloroso, que se faz eco do Ecclesiastes podia, como naquela sua famosa página do jardim, o poeta ouvir a Primavera brilhar no ar e os campos exultarem entre a infelicidade das plantas, das relvas, das flores. Assim começava:

“Non gli uomini solamente, ma il genere umano fu e sarà sempre infelice di necessità. Non il genere umano solamente, ma tutti gli animali. Non gli animali soltanto, ma tutti gli altri esseri al loro modo. Non gl’individui, ma la specie, i generi, i regni, i globi, i sistemi, i mondi.

Entrate in un giardino di piante, d’erbe, di fiori. Sia pur quanto volete ridente. Sia nella più mite stagion dell’anno. Voi non potete volger lo sguardo in nessuna parte che voi non vi troviate del patimento. Tutta quella famiglia di vegetali è in stato di *souffrance*, qual individuo più, qual meno. Là quella rosa è offesa dal sole, che gli ha dato la vita: si corruga, langue, apassisce. Là quel giglio è succhiato crudelmente da un’ape, nelle sue parti più sensibili, più vitali.” Etc., etc., etc. (6)

Em outros momentos dirá da sua constante esperança apesar de sentir a “universal miséria da condição humana”:

*O speranze, speranze, ameni inganni
della mia prima età! sempre, parlando,
ritorno a voi; che per andar di tempo,
per variar d'affetti e di pensieri,
obliarvi non so.* (7)

e esperará na sua suprema elegia “*Il Tramonto della Luna*” a volta da jovem luz como um renovar-se da juventude, como um renovar-se das ilusões perdidas na cegueira da noite e que se projectam como verdadeiras por virtude da magia lírica da palavra qual ritmo, qual som, qual música, qual idéia, qual imagem, qual alusões e símbolos analógicos das correspondências entre o mundo e o espirito, que levantará, de sua secreta harmonia, o canto feliz das cousas e dos homens. O poeta a recebe como dom e como redenção ao surgir de nova alba:

*Tosto vedrete il cielo
Imbiancar novamente, e sorgere l'alba.* (8)

São os momentos em que a palavra, talvez pela sua intensa consuetude, solidão e misteriosa escavação de que nasce, perde o peso da atmosfera dolorosa da sua existência e cria ritmo e música, cria as mais distantes e diáfanas paisagens espirituais, vagas e indefinidas como a noite e como

a noite docemente claras, quando o raio da lua pousa sôbre a terra.

Eis algumas das suas aberturas de uma essencialidade lírica incomparável onde o mundo da dispersão se concentra numa forma, numa imagem, num objeto espiritual do mais alto tom:

*Placida notte, e verecundo raggio
Della cadente luna* (9)

*Dolce e chiara è la notte e senza vento,
E queta sovra i tetti e in mezzo agli orti
Posa la luna, e di lontan rivela
Serena ogni montagna.* (10)

*O graziosa luna, io mi ramento
Che, or volge l'anno, sovra queste colle
Io venia pien d'angoscia a rimirarti* (11)

*Che fai tu, luna, in ciel? dimmi, che fai,
Silenziosa luna?
Sorgi la sera, e vai
Contemplando i deserti; indi ti posi.* (12)

*Quale in notte solinga
Sovra campagne inargentate ed acque,
Là've zefiro aleggia,
E mille vaghi aspetti
E ingannevoli obbietti
Fingon l'ombre lontane
Infra l'onde tranquille
E rami e siepi e collinette e ville.* (13)

Contemplando a silenciosa lua nas plácidas noites o poeta esquecia as suas angústias e a sua fadiga de viver e podia encontrar na sua memória as sombras longínquas, entre as ondas do esquecimento, e de lá tirar algumas imagens caras ao seu coração e cantar, qual pássaro feliz ou iludido até o fim do dia ou da vida:

*D'in su la vetta della torre antica
Passero solitario, alla campagna
Cantando vai finché non more il giorno,* (14)

Cantar:

*Silvio, rimembri ancora
Quel tempo della tua vita mortale,
Quando bellà splendea
Negli occhi tuoi ridenti e fuggitivi
E tu, lieta e pensosa, il limitare
Di giuventù salivi?* (15)

*Vaghe stelle dell'Orsa, io non credea
Tornare ancor per uso a contemplarvi
Sul paterno giardino scintillanti,
E ragionar con voi dalle finestre
Di questo albergo ove abitai fanciullo
E delle gioie mie vidi la fine* (16)

*Torna dinanzi al mio pensier talora
Il tuo semblante, Aspasia.* (17)

Sempre caro mi fu quest'ermo colle. (18)

Porém êsse canto assim inesperadamente ligeiro — que tem a graça e o “*charme*”, o “*molle atque facetum*” dos antigos, a modulação e a alacridade, assim como a severidade e a medida dos altos momentos da poesia anterior — nasce do mais duro trabalho, da mais lúcida consciência crítica e tonal de um espírito sempre vigilante e que conhece até ao martírio os segredos da arte. E do secreto e límpido pudor de uma alma que se espelhava continuamente no “*Zibaldone*” diário fabuloso, como um caos, irrompe o prodígio nascente do seu canto, que trouxe aos homens um sabor novo da pureza e do inefável da poesia.

Mas, que é o “*Zibaldone*”? E' um confidente e mestre de mais de 4.500 páginas escritas numa letra cerrada e fina onde Leopardi medita os problemas morais: os problemas da “sua condição humana” como os chama, e os problemas da poesia: problemas do “*metier*”.

De uma simples análise do índice podemos agrupar de uma lado as vozes que centralizam as meditações mais queridas do seu coração: *alegria, amicizia, amore, azione, bene, compassione, desiderio, disperazione, dolore, egoismo, esistenza, fanciulezza, felicità, gioventù, illusioni, infelicità, infinito, male, malinconia, mondo, morte, natura, noia, nulla, passione, piacere, ragione, ricordanza, sentimento, solitudine, speranza, sventura, uomo, vecchi, vecchiezza, vita*; e de outro lado as reflexões que a própria experiência das arte lhe ia trazendo e que o auxiliam a vencer as resistências dos meios expressivos para alcançar, destruindo-as, a sua fabulosa e aérea magia dos “*Canti*” e das “*Operette Morali*”: *affettazione, analogia, antichi, arte, assuefazione, bellezza, bello, classici, familiarità, grazia, gusto, immaginazione, immagine, indefinito, infinito, lingua, lirica, memoria, musica, metafore, parola, poesia, poeta, prosa, romanticismo, scrittore, sensibilità, sentimento, stile*.

Diário espiritual que vai de 1817 até 1832, escrito com uma minúcia angustiosa onde os temas são retomados várias vezes como que para indicar a necessidade interior de ver lúcidamente e de aproximar, cada vez mais, a expressão do

conteúdo de sua alma. Não passa, entretanto, de crônica, de fatos, de filologia, de poética, de reflexões que, em momentos mais felizes, se transcenderão em poesia, isto é, a existência e o tempo em espírito e eterno, o sofrimento em canto.

Foi de uma releitura contemporânea do “Zibaldone”, que os escritores da revista “La Ronda” organizaram uma seleta, à qual deram o título significativo de “Il testamento letterario de Giacomo Leopardi”. Pontos de encontro entre a *humanitas* de Leopardi, o seu mundo moral e a sua estética, com a consciência mais vigilante dos artistas de 1919.

Não conhecemos esse número da “La Ronda”, onde se publicou o testamento e por isso, de nossa leitura dos 7 volumes da edição “Le Monnier” quizemos, também, organizar um pequeno testamento daquilo que de mais significativo encontramos na sua poética. Bem antes de Pöe, Baudelaire ou Mallarmé muitos dos pontos teóricos mais vivos dêsses poetas, e que tiveram uma influência decisiva no desenvolvimento da arte de nossos dias, encontramos maravilhosamente previstos por Leopardi. Não nos deteremos em análises comparativas. Queremos, numa zona de diálogo ideal, apresentar algumas das correspondências mais secretas entre os resultados atingidos pela sua reflexão e as ambições estéticas de hoje.

A sua imagem da arte nasce da continua experiência nos limites da sua existência e como fruto de uma reflexão de sua consciência sôbre si mesma e sôbre a única ilusão que o viver lhe conservava: a palavra, e palavra como canto. De suas desesperadas negações, Leopardi, mesmo onde nega a vida, o eterno, o coração, o mundo, as esperanças, os desejos, como nas, para si, íntimas palavras: “*A se stesso*” não nega a força de ilusão e da felicidade lírica do canto.

*Or poserai per sempre,
Stanco mio cor. Perì l'inganno estremo,
Ch'eterno io mi credei. Perì. Ben sento,
In noi di cari inganni,
Non che la speme, il desiderio è spento.
Posa per sempre. Assai
Palpitasti. Non val cosa nessuna
I moti tuoi, né di sospiri è degna
La terra. Amaro e noia
La vita, altro mai nulla; e fango è il mondo.
T'acqueta omai. Dispera
L'ultima volta. Al gener nostro il fato
Non donò che il morire. Omai disprezza
Te, la natura, il brutto
Poter che, ascoso, a comum danno impera.
E l'infinita vanità del tutto.*

Mesmo sendo uma matéria pesada, fechando trágicamente no seu círculo a experiência do poeta, êle a supera no ritmo dos seus “settenari” e “endecasillabi” cortados por pausas, ora longas ora rapidísimas, que vibram ou que caem como soluços, tecendo uma trama irresistível de fascínio melódico, no qual sua memória perde o significado individual e se faz memória da criatura humana libertando-se e nos libertando pela consolação da sua piedade. Quando tudo se faz vaidade, na vaidade da palavra, Leopardi põe a sua e a nossa redenção. E na sua plenitude serena, familiar e misericordiosa, naufraga para no tempo reter o eterno:

e il naufragar m'è dolce in questo mare. (20)

Porém, êste efeito só traz o vocábulo enquanto *palavra* e não enquanto *térmo* pondo as diferenças entre os valores de prosa e de poesia da língua. Estamos no centro da meditação de Mallarmé e dos herméticos. E chega a conceber a palavra como aquele *logos concreto* de Vico: “Nelle parole si chiudono e quasi legano le idee come negli anelli le gemme, anzi s'incarnano come l'anima nel corpo, facendo seco loro come una persona, in modo che le idee sono inseparabili dalle parole, e divise non sono più quelle, sfuggono all'intelletto e alla concezione, e non ravvisano, come accarebbe all'animo nostro disgiunto dal corpo”. (21)

Conhecemos a palavra poética ou simplesmente a *palavra* quando ela tende para o vago, o indefinido, vibrando duradouramente em nós, com longas ressonâncias, despertando grupos de idéias por efeito do som ou dos significados, dando eficácia e evidência ao discurso, sugerindo a imagem do objeto e quanto mais “libera, varia, ardita, figurata” a construção, tanto mais poderá a palavra despertar os efeitos desejados pelo artista. A palavra geométrica ou o *térmo* caracteriza-se pelo seu andamento de prosa, finito, nú, circunscrevendo a idéia de um objeto, determinando e definindo a cousa por todos os lados, com uma construção regular, originando efeitos áridos, secos, precisos, falando à nossa inteligência matemática e não comovendo a nossa inteligência lírica. A palavra, ao contrário, tem a “freschezza, il colorito, la morbidezza, la vistosità, l'embonpoint, la floridezza, il vigore” (22) do discurso dos antigos.

Pensava na música, Leopardi, quando queria determinar a essência da palavra lírica, na música que exprime e imita o próprio sentimento, na música que de todas as artes é a que fala mais diretamente ao coração.

“Piace sopra tutto, nella poesia ciò che spetta al cuore umano (ch'è la cosa della quale abbiamo più cognizione pratica)” (23), porque “il poeta è spinto a poetare dall'intimo

sentimento suo proprio” sentimento “che l’anima al presente, ecco la sola musa ispiratrice del vero poeta” (24). Portanto, necessidade de circunscrever a poesia num entusiasmo do ser humano e não em longa construção da inteligência: “L’ entusiasmo, la ispirazione, essenziali alla poesia, non sono cose durevoli”. “La poesia sta essenzialmente in un impeto” (25). Punha, assim, um fundamental problema da lírica como em seguida o apresenta Pöe nos seus ensaios críticos, isto é: o da sinceridade imediata da expressão. E uma expressão que nasce de um mundo de melancolia como dirá mais tarde Baudelaire: “Non è propria dei tempi nostri altra poesia che non la malinconica” (26). Para êle melancólico significa ser profundamente humano, desde que a poesia nasce de vivas sensações do coração recriadas pela memória. “Dovunque non regna il malinconico nella letteratura moderna, la sola debolezza n’è causa”. Falando da inspiração, ou melhor do “tempo” mais apropriado para a criação há um luminoso pensamento do qual destacamos êste trecho “... Anzi provando pure, come ho detto; l’entusiasmo d’una passione, e volendo scegliere per soggetto la stessa passione, se l’entusiasmo è veramente vivo e vero, non saprete determinarvi a veruna forma trattabile di questo soggetto. In sostanza, per l’invenzione dei soggetti formali e circoscritti, ed anche primitivi (voglio dire per la prima loro concezione) ed originali, non ci vuole, anzi nuoce, il tempo dell’entusiasmo, del calore e dell’immaginazione agitata. Ci vuole un tempo di forza, ma tranquilla; un tempo di genio attuale piuttosto che di entusiasmo attuale (o sia, piuttosto un atto di genio che di entusiasmo); un influxo dell’entusiasmo passato o futuro o abituale, piuttosto che la sua presenza, e possiamo dire il suo crepuscolo, piuttosto che il mezzogiorno... E generalmente si piö dire che nelle belle arti e poesia, le dimostrazioni di entusiasmo d’immaginazione e di sensibilità, sono il frutto immediato piuttosto della memoria dell’entusiasmo, che dello stesso entusiasmo, riguardo all’autore” (27). *Memória do entusiasmo*. São palavras luminosas.

Sôbre o problema se a arte imita a natureza ou não, eis o que diz: “Il poeta non imita la natura: ben è vero che la natura parla dentro di lui e per la sua bocca. Così il poeta non è imitatore se non di se stesso”. (28). Isto é, o poeta não imita senão a imagem da cousa que formulou dentro de si mesmo. Aos problemas da *linguagem poética* o “Zibaldone” é farto de soluções: “Non basta che lo scrittore sia padrone del proprio stile. Bisogna che il suo stile sia padrone delle cose: e in ciò consiste la perfezione del-

l'arte e la somma qualità dell'artefice" (29). Domínio do meio expressivo que se alcança por um bem fatigante esforço: "... il travaglio, il sapere, l'arte e l'artificio di una perfetta scrittura e di un perfetto scrittore" e que empenha totalmente a sua inteligência. E também era êle que falava na "naturalizza" e na "familiarità" da linguagem poética, mas naturalidade e familiaridade só alcançadas por um longo esforço e um intenso saber. E não só, mas "la chiarezza, dico, e la simplicità quei pregi fondamentali d'ogni qualunque scrittura, quelle qualità indispensabili, anzi di primissima necessità, senza cui gli altri pregi a nulla valgono e colle quali niuna scrittura, ben ché niun'altra dote abbia, è mai dispregevole, sono tutta e per tutto opera, dono ed effetto dell'arte..." "esse sono appunto le figlie dell'arte sola, quelle che non si conseguono mai se non collo studio, le più difficili ad acquistarne l'abito, le ultime che si conseguono e tali che acquistatone l'abito non si può mai senza grandissima fatica metterlo in atto, etc." (30). Sobre o efeito ou a tensão interior que os processos estilísticos devem despertar no espírito do leitor pelo movimento e pela novidade eis o que diz: "La bellezza e il diletto dello stile d'Orazio e d'altri tali stili energici e rapidi, massime poetici ... deriva anche sommamente da questo, ch'esso tiene l'anima in continuo e vivissimo moto e azione, col trasportarla a ogni tratto, e spesso bruscamente da un pensiero, da un'immagine, da un'idea, da una cosa ad un'altra, e talora assai lontana e diversissima: onde il pensiero ... prova quella sensazione di vigore che si prova nel fare un rapido cammino o nell'esser trasportato da veloci cavalli o nel trovarsi in una energica azione ed in un punto di attività; è sopraffatto dalla molteplicità e dalla differenza delle cose" (31). Com referência ao problema das qualidades da linguagem poética: "Non solo l'eleganza, ma la nobilità, la grandezza, tutte le qualità del linguaggio poetico, anzi il linguaggio esso stesso, consiste, se ben l'osservi, in un modo di parlare *indefinito*, o non ben definito o sempre meno definito dal parlar prosaico e volgare" (32). Daqui as suas dezenas de reflexões sobre o valor das palavras poéticas e da necessidade de criar idéias vastas e indefinidas as quais são as mais próximas do antigo poder do espírito, que criou as antigas fábulas, porque elas excitam a nossa imaginação: "il potersi spaziare dell'immaginazione riguardo a ciò che non si vede" (33). "Le parole *lontano*, *antico* e simili sono poeticissime e piacevoli, perchè destano idee vaste e indefinite e non determinabili e confuse" (34). "Le parole *notte*, *notturno* ec., le descrizioni della notte ec., sono poeticissime, perchè, la notte confondendo gli oggetti, l'animo non ne

concepisce che un' immagine vaga, indistinta, incompleta, si di essa che (di) quanto ella contiene. Così *oscurità, profondo*" (35). E se quizessemos lembrar uma poesia bastaria lermos o "Infinito" onde se condensam os têrmos da sua poética: a idéia do vago, das idéias indefinidas, da familiaridade (sempre caro), da familiaridade da memória (mi fu), da solidão (ermo colle), do mistério (questa siepe — che da tanta parte / dell'ultimo orizzonte il guardo esclude), da visão mental (nel pensier mi fingo), da fonte emotiva do coração (il cor non si spaura), dos sentidos de onde irrompe a imagem poética (il vento odo stornir), do tempo e do eterno (e mi sovvien l'eterno / e le morte stagioni), e do grande éxtase da arte (il naufragar m'è dolce in questo mare).

"INFINITO"

*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 stornir tra queste piante, io quello
Infinito silenzio a questa voce
Vo comparando: e mi sovvien l'eterno,
E le morte stagioni, e la presente
E viva, e il suon di lei. Così tra questa
Immensità s'annega il pensier mio:
E il naufragar m'è dolce in questo mare.* (36)

Porém, há uma série de meditações e serão as últimas que transcreveremos onde é miraculosa a clareza com que Leopardi antecipa os problemas da atual teórica da arte: "l'analogia è uno dei fondamenti ... della ... nostra cognizione e discorso" (37). Baseia-se nas idéias concomitantes: "dal detto altrove circa le idee *concomitanti* annessa alla significazione o anche al suono stesso o ad altre qualità della parole, le quali idee hanno tanta parte nell'affetto massimamente poetico, ovvero oratorio, ne risulta che, necessariamente, l'effetto di una stessa poesia, orazione, verso, frase, espressione, parte qualunque maggiore o minore di scrittura, è, massime quanto al poetico, *infinitamente vario*, secondo le occasione e circostanze" (38). Eis o íntimo processo poético pelo qual se chega ás expressões analógicas através da elipse das idéias concomitantes: "gli ardiri rispetto a certi modi ... epiteti, frasi, metafore, tanto commendati in poesia ... e soprattutto tanto usati in Omero ... non sono spesso altro che un bell'uso di quel vago e, in certo modo, quanto

alla costruzione, irragionevole, che tanto è necessaria al poeta. Come in Orazio, dove chiama mano di bronzo quella della necessità ... che è un'idea chiara, ma espressa vagamente (errantemente), così tirando, l'epiteto come a caso a quello di cui gli avvien di parlare senza badare ... cioè, se le due idee che gli si affacciano, l'una sostantiva e l'altra di qualità, ossia aggettiva, si possono così subito mettere assieme; come chi chiama duro il vento, perchè difficilmente si rompe la sua piena quando gli si va incontro...”.

E êste que é um Evangelho para os atuais poetas:

“Quanto l'immaginazione contribuisca alla filosofia (ch'è pur sua nemica), e quanto sia vero che il gran poeta in diverse circostanze avria potuto essere un gran filosofo, promotore di quella ragione ch'è micidiale al genere da lui professato, e viceversa il filosofo, gran poeta, osserviamo. Proprietà del vero poeta è la facoltà e la vena delle similitudini (Omero *O poietés* n'è il più grande e fecondo modello). L'animo in entusiasmo nel caldo della passione qualunque ec. ec. discopre vivissime somiglianze fra le cose. Un vigore anche passeggero del corpo, che influisca sullo spirito, gli fa vedere dei rapporti fra cose disparatissime, trovare dei paragoni, delle similitudini astrusissime e ingegnossissime (o nel serio o nello scherzoso), gli mostra delle relazioni a cui egli non aveva mai pensato, gli dà insomma una facilità mirabile di ravvicinare e rassomigliare gli oggetti delle specie le più distinte, come l'ideale col più puro materiale, d'incorporare vivissimamente il pensiero il più astratto, di ridur tutto ad immagine e crearne delle più nuove e vive che si possa credere. Né ciò solo mediante espresse similitudini o paragoni, ma col mezzo di epiteti nuovissimi, di metafore arditissime, di parole contenenti esse sole una similitudine ec. Tutte facoltà del gran poeta, e tutte contenute e derivanti dalla facoltà di scoprire i rapporti delle cose, anche i meno e più lontani, anche delle cose che paiono le meno analoghe ec. Or questo è tutto il filosofo: facoltà di scoprire e conoscere i rapporti, di legare insieme i particolari e di generalizzare”. (39).

Magníficas análises do problema da analogia poética, que são ao mesmo tempo explicação do constante hermetismo da alta poesia. O leitor deve ter sempre presente a necessidade de penetrar nos segrêdos dos valores técnicos da linguagem antes de poder compreender a voz de um poeta que, por natureza, será sempre estritamente individual.

E do problema da linguagem poética: do “démon de l'analogie” que desde o princípio constituiu a maneira de ser da poesia mais genuína e mais maravilhosa, porque consti-

tue o problema fundamental do valor de fantasia da palavra, passa a esta lucidíssima análise da metáfora:

“Naturalissimo e primitivo e l'uno de' primi mezzi di incremento que adoperò il linguaggio umano è l'uso della metafora o applicazione di una stessa parola a molte significazioni, cioè di cose in qualche modo somiglianti e fra cui l'uomo trovasse qualche analogia più o meno vicina o lontana”. Na palavra metafórica: “ciascuna parola ha una selva di significati, e sovente disparatissimi e lontanissimi, fra i quali è ben difficile il discernere il senso proprio e primitivo della parola”. Linguagem metafórica que se origina da grande vivacidade de imaginação do primitivo: “che ravvicinava cose lontanissime e trovava rapporti astrusissimi e vedeva somiglianze e analogie fra le cose più disparate. Del resto senza quest'abbondanza di significazioni traslati e questo cumulo di sensi per ciascuna parola” (40) as linguas não teriam meios para exprimir-se ou para formular um discurso. E num outro pensamento aproxima da mentalidade primitiva a mentalidade da criança nas suas qualidades para encontrarem metáforas, isto é, para encontrarem relações entre coisas distantes: “i fanciulli con la vivacità della loro immaginazione e col semplice dettare della natura scuoprono e vedono evidentemente delle somiglianze e affinità fra cose disparatissime, trovano rapporti astrusissimi” assim como, “chi scuopre grandi e lontani rapporti, scuopre grandi e riposte verità e cagioni” e vai até afirmar que “il fanciullo sa talvolta più del filosofo, e vede chiaramente delle verità e delle cagioni che il filosofo non vede se non confusamente o non vede punto” (41). Noutro pensamento precisa o sentido da metáfora a qual “raddoppia o moltiplica l'idea rappresentata dal vocabolo” razão pela qual “la metafora è una figura così bella, così poetica”, e considerata pelos mestres “fra le parti e gli istrumenti principalissimi dello stile poetico o anche prosaico ornato e sublime, ecc”. Refere-se às metáforas novas e ainda não gastas pelo uso nas quais “la molteplicità delle idee resta, e si sente tutto il diletto della metafora: massime s'ell'è ardità, coìe se non è presa sí da vicino che le idee, benché diverse, pur quasi si confondono insieme e la mente del lettore o uditore non sia obligata a nessun'azione' ed energia più che ordinaria per trovare e vedere in un tratto la relazione, il legame, l'affinità, la corrispondenza d'esse idee, e per correr velocemente e come in un punto solo dall'una all'altra; in che consiste il piacere della loro molteplicità”. Conhece a fraqueza da metáfora já gasta na qual “l'idea primitiva significata propriamente da quei vocaboli traslati è mangiata a lungo

andare dal significato metaforico” e daquelas que muito distantes acabavam por cansar o leitor” le metafore troppo lontane stancano” porque “il lettore non arriva in un punto, ma dopo un certo tempo” a ponto de “la molteplicità simultanea delle idee, nel che consiste il piacere non ha più luogo” (42).

Num pensamento anterior havia dito: “la rapidità e la concisione dello stile piace, perché presenta all’anima una folla d’idee simultanee e fanno ondeggiar l’anima in una tale abbondanza di pensieri o d’immagini e sensazioni spirituali, ch’ella o non è capace di abbracciarle tutte e pienamente ciascuna, o non ha tempo di restare in ozio e priva di sensazioni”. E mais adiante explica que: “l’eccitamento d’idee simultanee può derivare e da ciascuna parola isolata, o propria o metaforica, e dalla loro collocazione o dal giro della frase e dalla soppressione stessa di altre parole o frasi, ec.” (43). Finalmente nas suas “Annotazioni” tem este conciso pensamento que é uma esplêndida descrição da metáfora: “la metafora transportando la parola a soggetti nuovi non propri, non le toglie per questo il significato proprio (eccetto se il metaforico a lungo andare non se lo mangia, connaturandosi col vocabolo), ma, come dire, gliel’accoppia con un altro e con più d’uno, raddoppiando o moltiplicando l’idea rappresentata da essa parola. E veramente le metafore non sono altro che similitudini o comparazioni raccorciate”.

Poderiam ter terminado aqui suas observações e já dezenas de anticipações teóricas encontraríamos no seu pensamento. Mas não. Ele aprofunda as suas descobertas indicando múltiplos e secretos veios abertos às mais amplas sugestões: “immaginazione continuamente fresca e operante si richiede a poter *saisir* i rapporti, le affinità, le somiglianze, ec. ec. o vere, o apparenti, poetiche ec. degli oggetti e delle cose tra loro, o a scoprire questi rapporti, o a inventarli ec., cose che bisogna continuamente fare volendo parlar metafisico e figurato, e che queste metafore e figure e questo parlare abbiano del novo e originale e del proprio dell’ autore” (44). Mais adiante é categórico seu conceito: “di queste metafore e figure ec. ne dev’esser composto tutto lo stile e tutta l’espressione de’ concetti del poeta”. Retomando a meditação inicial entra em detalhe: “continua immaginazione, sempre viva, sempre rappresentante le cose agli occhi del poeta, e mostrantegliele come presenti, si richiede a poter significare le cose o le azioni o le idee ec. per mezzo di una o due circostanze o qualità o parti di esse le più minute, le più sfuggevoli, le meno notate, le meno solite ad essere espresse dagli altri poeti, o ad esser prese per rappresentare

tutta l'immagine, le più efficaci ed atte o per se. o per questa stessa novità o insolitezza di esser notate o espresse, o della loro applicazione ed uso ec., le più atte, dico, a significar l'idea da esprimersi, a rappresentarla al vivo, a destarla con efficacia ec. Tali sono assai spesso le espressioni, o vogliamo dire i mezzi di espressione, e il modo di rappresentar le cose e destar le immagini ec. nuove e nuovamente, e per virtù della novità del mondo ec. ec.” E eis como completa êste seu pensamento com uma admiravel solução para o sempre debatido problema do conteúdo e da forma: “Or non si possono adoperar tali mezzi, né produr tali effetti (che con altri mezzi nello stile non si ottengono) senza una continua e non mai interrotta azione, vivacità e freschezza d'immaginazione. E sempre ch'essa langue, langue lo stile, sia pure immaginosissima e poetichissima l'invenzione e la qualità delle cose in esso trattate e espresse. Poetiche saranno le cose, lo stile no; e peggiore sarà l'effetto, che se quelle ancora fossero impoetiche; per il contrasto e sconvenienza ec. che sarà tanto maggiore, quanto quelle e l'invenzione ec. saranno più immaginose e poetiche” (45).

Neste pensamento vemos como Leopardi se anticipa a Poë nas resoluções do problema do “efeito” assim como, no que se segue, à idéia de Poë sôbre a poesia como lirica, como ímpeto, e de como é contra sua natureza o poema épico: “la poesia sta essenzialmente in un ímpeto” e referindo-se a Ariosto diz: “il poeta si sentiva libero di terminare quando voleva; continuava di spontanea volontà, e con una elezione, impulso, . . . primitiva ad ogni canto” (46). Em relação à Divina Commedia afirmava: “La Divina Commedia non è che una *lunga lirica*, dov'è sempre in campo il poeta e i suoi proprii affetti” (47).

Como condição da poesia punha: “Il sentimento che l'anima *al presente*, ecco la sola musa ispiratrice del vero poeta, il solo che egli provi inclinazione ad esprimere (48). Que poderíamos comentar com este: “Il poeta non imita la natura: ben è vero che la natura parla dentro di lui e per la sua bocca”. E lembrando-se de Dante: “*P mi son un che quando Natura parla*”, ec., vera definizione del poeta. Così il poeta non è imitatore se non di se stesso” (49).

E como relação ao sentimento poético: “La rimembranza è essenziale e principale nel sentimento poetico, non per altro, se non perché il presente, qual ch'egli sia, non può esser poetico; e il poetico, in uno o in altro modo, si trova sempre consistere nel lontano, nell'indefinito, nel vago” (50). E se refere a una “rimembranza confusa della nostra fanciullezza. . . la qual rimembranza è, fra tutte, la più grata e la più poetica; e ciò principalmente forse, perché

essa è più rimembranza che le altre, cioè a dire, perchè è la più lontana e più vaga” (51).

No indefinido, no vago está o principal “charme” da poesia: “quel vago, quell’indefinito ch’è la principal cagione dello “charme” (52). Mas a poesia, “misto di persuasione e di passione o illusione” (52), mesmo tratando do mais doloroso fato, qual o da nulidade das cousas, serve sempre de consolação: “Hanno questo di proprio le opere di genio, che, quando anche rappresentino al vivo la nullità delle cose, quando anche dimostrino evidentemente e facciano sentire l’inevitabile infelicità della vita, quando anche esprimano le più terribili disperazioni, tuttavia ad un animo grande, che si trovi anche in uno stato di estremo abbattimento, disinganno, nullità, noia e scoraggiamento della vita o nelle più acerbe e mortifere disgrazie (sia che appartengono alle alte e forti passioni, sia a qualunque altra cosa), servono sempre di consolazione, raccendono l’entusiasmo; e non trattando né rappresentando altro che la morte, le rendono, almeno momentaneamente, quella vita che aveva perduta”. E mais adiante: “E lo stesso conoscere l’irreparabile vanità e falsità di ogni bello e di ogni grande è una certa bellezza e grandezza che riempie l’anima, quando questa conscenza si trova nelle opere di genio” (54). Persuasão, paixão, ilusão, consolação, entusiasmo, conhecimento, e mais o da alegria, como mostraremos, são os termos humanos da poética: “Quantunque (está se referindo à poesia melancólica e sentimental) chi non ha provato la sventura non sappia nulla, è certo che l’immaginazione e anche la sensibilità malinconica non ha forza senza un’aura di prosperità e senza un vigor d’animo che non può stare senza un crepuscolo, un raggio, un barlume d’allegrezza” (55).

Enfim, pela porta do canto, saem as dores que entraram pelas do coração e da mente. E na sua palavra, soberanamente melancólica, mudam-se os sofrimentos em aérea harmonia da memória. Toda a matéria pelo tom de sua voz se destrói e se faz nascente fonte de cândidas águas não tocadas por nenhum peso.

Que esperava, afinal, Leopardi, das suas poesias? “Un de’ maggiori frutti che io mi propongo e spero dai miei versi, è che essi riscaldino la mia vecchiezza col calore della mia gioventù”.

Ainda un último pensamento. E este sobre um dos problemas mais discutidos em nossos dias: o problema da poesia hermética: “la naturalezza dello scrivere è così comandata, che, posto il caso che per conservarla bisognasse mancare alla chiarezza, io considero che questa é come di legge civile e quella come di legge naturale” (56). “L’intrico può

star molte volte colla chiarezza, come anche si può essere strigato ed oscuro. L'intrigo può venire o dallo scrittore o dalla necessità della materia, ed allora la chiarezza è difficilissima allo scrittore, e il luogo può riuscir difficile al lettore, sebbene sia chiaro". Os "trecentisti" per lo più sono strigatissimi e sovente oscurissimi" (57) e entretanto não deixou de amá-los. Foscolo falando de Petrarca explicara as razões das obscuridades dos grandes do século XIV.

1949.

NOTA BIBLIOGRÁFICA

- 1) DE ROBERTIS (G.): — Saggio sul Leopardi, ed. Vallecchi, Firenze, 1946, pg. 265.
- 2) LEOPARDI (G.): — *La Ginestra*, V. 32-33, todas as citações foram tiradas dos "I Canti, ed. Mondadori, Milano, 1937, a cura di Francesco Flora".
- 3) " — *Ultimo canto di Soffo*, V. 46-47.
- 4) " — *Ad Angelo Mai*, V. 130-132.
- 5) " — *A se stesso*, V. 13-16.
- 6) " — *Zibaldone* (scelta do) pgs. 447-448.
- 7) " — *Le ricordanze*, V. 78-81.
- 8) " — *Il tramonto della luna*, V. 56-57.
- 9) " — *Ultimo canto di Saffo*, V. 1-2.
- 10) " — *La sera del di di festa*, 1-4.
- 11) " — *Alla luna*, V. 1-3.
- 12) " — *Canto noturno di un pastore errante dell'Asia*, V. 1-4.
- 13) " — *Il tramonto della luna*, V. 1-8.
- 14) " — *Il passaro solitario*, V. 1-3.
- 15) " — *Silvia*, V. 1-6.
- 16) " — *Le ricordanze*, V. 1-6.
- 17) " — *Aspasia*, V. 1-2.
- 18) " — *Infinito*, V. 1.
- 19) " — *A se stesso*, pg. 305.
- 20) " — *Infinito*, V. 15.
- 21) " — *Zibaldone* (Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura), ed. Le Monnier, Firenze, ze, 1898-1900, V. IV. 319, 1.
- 22) " — Op. cit. V. I. 221, 1.
- 23) " — Op. cit. V. III. 390, 2.
- 24) " — Op. cit. V. VII. 229.
- 25) " — Op. cit. V. VII. 299.
- 26) " — Op. cit. V. VI. 347, 2.
- 27) " — Op. cit. V. I. 347, 4.
- 28) " — Op. cit. V. VII. 314, 2.
- 29) " — Op. cit. V. IV. 334, 3.
- 30) " — Op. cit. V. V. 153, 1.
- 31) " — Op. cit. V. IV. 26, 1.
- 32) " — Op. cit. V. III. 431, 1.
- 33) " — Op. cit. V. III. 344, 1.
- 34) " — Op. cit. V. III. 369, 1.
- 35) " — Op. cit. V. III. 374, 3.
- 36) " — *Infinito*, (ed. cit. dos I Canti, pg. 171).
- 37) " — *Zibaldone*, V. I. 177, 2. (ed. cit.)
- 38) " — Op. cit. V. VI. 324, 1.
- 39) " — Op. cit. V. III. 287, 1.
- 40) " — Op. cit. V. IV. 4, 2.
- 41) " — Op. cit. V. IV. 11, 2.

- 42) LEOPARDI (G.): — Op. cit. V. IV. 258, 1.
43) " — Op. cit. V. IV. 22, 1.
44) " — Op. cit. V. VI. 129, 1.
45) " — Op. cit. V. VI. 129, 1.
46) " — Op. cit. V. VII. 299.
47) " — Op. cit. V. VII. 351, 5.
48) " — Op. cit. V. VII. 299.
49) " — Op. cit. V. VII. 314, 2.
50) " — Op. cit. V. VII. 360, 1.
51) " — Op. cit. V. VII. 360, 4.
52) " — Op. cit. V. V. 3, 1.
53) " — Op. cit. V. I. 367, 2.
54) " — Op. cit. V. I. 349, 1.
55) " — Op. cit. V. I. 243, 1.
56) " — Op. cit. V. I. 229, 4.
57) " — Op. cit. V. I. 352, 1.

APRESENTAÇÃO DE FRANCESCO FLORA

Não pretendemos nesta breve apresentação determo-nos a fundo na análise de sua obra, mas tentaremos tocar alguns dos fatos principais de sua vida de escritor e de crítico. Na realidade é difícil apanhar em breves traços o perfil da personalidade de Flora, que representa hoje na Italia, depois de De Sanctis, a figura mais importante da historiografia literária, realizando na sua monumental "*Storia della letteratura italiana*" a mais densa síntese a que chegou o atual pensamento da península.

Até êle não tinham feito os historiadores, como sempre acontece, senão repetir a estrutura, as soluções gerais e mesmo juízos críticos da bela obra de De Sanctis. O próprio Momigliano, que agora temos em tradução portuguesa, por iniciativa da editora IPÊ, não fugiu a essa linha geral. E' êle próprio que se confessa na sua "*Storia*" publicada em 1936: "A nossa história literária, de Iacopone a Manzoni ficou como a descreveu De Sanctis; da sua "*Storia*", tesouro inconsumável de idéias, todos aproveitaram, e a ela ninguém incorporou um substancial enriquecimento". Ao contrário, na "*Storia*" de Flora, publicada em 1940 além do seu estilo, da sua inspiração artística, do seu gosto sutilíssimo, de sua segura informação que tem presente tudo o de mais significativo se fez na Italia para melhor conhecimento de períodos, questões ou escritores singulares ha, também, uma energia de pensamento que renova a construção tradicional e os juízos críticos. Flora empenhou-se seriamente neste ilustre tema, e, além de uma cautela extremada no lançamento de uma nova interpretação dos problemas, não lhe faltou a aventura do homem seguro dos seus meios de preparação e de sua nova visão, frutos espontâneos de uma leitura direta e amorosa dos textos. Mas a que se deve esta tão rica personalidade de Flora? Antes de mais nada à formação aberta de sua juventude, que se processou de um lado na rígida disciplina da filosofia histórica de Croce e do outro nas aventuras do espírito artístico europeu desde o romantismo até o futurismo. Educou-se, outrossim, na leitura dos clássicos, nas novas correntes italianas do "vocianesimo" ao "futurismo" e nas correntes de vanguarda das literaturas européias. Tudo isso, fazia-o pressentir as linhas de uma nova crítica e de uma nova história literária segundo as necessidades de

nossa idade. Á intensa experiência da poesia de d'Annunzio, Pascoli, Govoni até Papini junta-se a que recebeu dos novos grandes surgidos na primeira guerra como Ungaretti, Cardarelli, Dino Campano, Onofri, Slataper até o mundo estilístico da "Ronda". Daqui sua volúpia sensual da palavra e seu gosto que enche de um sentido de musicalidade os problemas do estilo numa superação de seu mestre, Croce, surdo aos momentos mais infáveis da poesia, sim, da lírica, e que, no entanto, soube tão bem definir. A essa época estão ligados os seus primeiros volumes: o de poesia — "*Immortalità*" (1921), os de crítica "*Dal romanticismo al futurismo*" (1921), "*D'Annunzio*" (1927) e os romances "*La Città terrena* (1927), e "*Mida*" (1930).

Porém, a fim de esclarecer a si mesmo novos problemas surgidos e, para estabelecer uma base mais sólida aos seus novos estudos escreve "*I miti della parola*" (1931), uma nova estética, a sua, ponto de partida de seus juízos de valor com quais apreciará os autores e as obras. É uma tomada de posição, agora, na mais viva e palpitante poética contemporânea que se foi elaborando desde as experiências teóricas de Poë, através de Baudelaire até Valéry passando pelo órfico Mallarmé como êle o chama. Na Itália vem desde o alto saber hermético dos "stil novistas", dos estudos de Dante sobre os "sensi della scrittura", das resoluções líricas e dos problemas da identificação de conteúdo e forma de Petrarca, dos longos ensaios críticos de Foscolo, sobre a "palavra" literária, das minuciosas e lúcidas indagações sobre linguagem poética de Leopardi, armazenadas no seu "*Zibaldone*", dos estudos técnicos de Carducci até o profundo sentido de canto da "palavra" dos artistas deste século.

No "*I miti della parola*" Flora procura atingir o coração do fato poético e iluminar-lhe os segredos mais arcanos; valoriza o dado da infância reencontrada no instante da criação, da palavra no seu nascimento e na sua infinita força comunicativa, da arte como *divina perene metafora* — jogo continuo de analogias, de similitudes, de imagens — como *transmutar metafórico da memória* ou da natureza numa palavra, porque cada "palavra" tem em si um "mito" diferente, segundo as pessoas que a usam. Nesse sentido devemos entender a pessoal criação da linguagem e talvez a criação de nossa vida. Criação de uma linguagem particular dentro de uma linguagem comum. Do significado poético real acima do significado discursivo e prático que se alcança pela força de canto da transcrição tonal da palavra. Nasce assim o estilo: fruto de vida e de valores, isto é, de experiência humana e de conhecimentos técnicos e cuja ma-

xima regra é a da liberdade que leva no seu ritmo o poder renovador da lingua.

Escreve depois "*La poesia Ermetica*" para melhor familiarizar-se com as últimas correntes da poesia européia analisando a poética do hermetismo e a obra dos seus dois maiores cultores: Paul Valéry e Giuseppe Ungaretti, onde se encontra um capítulo admirável: "Poesia e Canto".

Contemporaneamente a essa atividade teórica desenvolve uma surpreendente e paciente pesquisa filológica como preparação de suas edições comentadas dos clássicos. Fruto desses anos de esforço foram as edições do "Zibaldone" de Leopardi (revisto ponto por ponto nos manuscritos), de Tasso, Bandello, Machiavelli, Aretino, Leonardo da Vinci, Vico, Ferdinando Galliani, Vitorio Imbriani, Vincenzo Monti Giordano Bruno, Salvatore di Giacomo, "Divina Commedia" (grande edição parisiense), "Rimas" de Dante, "Triumphs" de Petrarca, Foscolo, Parini, "Canti" de Leopardi e do "Il Fiore della lirica d'Annunziana".

Novamente junto ao crítico aparece o poeta com os seus "*Canti Spirituali*" e o homem deste século analisando a civilização em que vive: "*Civiltà del Novecento*" (1934).

Eis como chegou ao seu livro mais maduro e onde mais se empenhou depois de uma larga vida de escritor, poeta, crítico, filólogo, ensaista e historiador. Há pouco foi-lhe conferido o "Premio Fila" como maior prosador humanista. Sua "*Storia*" não é uma compilação divulgativa como dissemos, mas consequência dos nossos tempos, do novo método crítico que se afinou na Italia pela lição teórica e pela exemplificação de Croce. É a prova de como o altíssimo gosto de nossos dias e de um saber agudo, conduzidos por uma extrema sinceridade da sensibilidade transformada em lúcida consciência crítica, pôde compreender a caminhada humana do espírito italiano.

A prosa de Flora é rigorosa de conceitos críticos e rica de metáforas, num contínuo transmutar do juízo em concreta imagem. É a combinação, no próprio estilo, das duas correntes que influíram no seu espírito: o rigor crítico de um Croce e o gosto e o sentido da prosa de arte que os artistas e as suas poéticas lhe ensinaram. É uma prosa crítica, que tem a leveza de uma dança, com uma ágil e dialética movimentação de conceitos e de imagens, que se misturam e mutuamente se iluminam ao lado da exemplificação, sempre resultando, no fim de contas, numa escavação até tocar com u'a mão alada no coração do fato poético da obra que estuda. Não é Flora o historiador de fatos sociológicos, ou psicológicos, ou biográficos, ou filosóficos, ou sim-

plesmente de fatos históricos, que estão ao redor ou na origem de uma obra de arte, mas o historiador da própria obra de arte, isto é, o historiador da “*palavra*”, da metáfora que encerra, na sua plasticidade formal, toda a profunda história da ação, a história da alma, da nossa humanidade, que desabrocha no fato artístico, e quando realizado, em maravilhoso irromper fantástico, que transformará a palavra comum numa palavra de canto. A obra de arte não é a memória do homem, mas a memória dissolvida em luz e no fato luz o crítico deverá procurar os termos da sua lógica. Escavação do sentido moral da vida no íntimo da palavra. Eis a grande lição de Flora.

1948.

INDICE

	pg.
I — Fragmento de tese para uma Poética.....	1
II — A “Logica Poetica” de Vico.....	13
III — A Poética de Foscolo.....	29
IV — A Poesia e a Poética de Leopardi.....	35
V — Apresentação de Francesco Flora.....	53

Pede-se permuta.
Si richiede lo scambio.
Pidese canje.
On demande l'échange.
We ask for exchange.
Man bittet um Austausch.

— o —

CADEIRA DE LINGUA E
LITERATURA ITALIANA
Caixa Postal, 105-B
Rua Maria Antônia, 294
São Paulo — Brasil

