

Montale y Leopardi: una admiración contrastada

SILVIA ROSSI

1. MONTALE HABLA DE LEOPARDI: VIAJE POR LAS PÁGINAS DE SUS PROSAS

El prestigio de la producción cultural de un pasado más o menos lejano en el tiempo siempre ha llevado a un artista a confrontarse con los principios estilísticos, formales e ideológicos de sus antecesores, aunque sea sólo para luego desprenderse de ellos con actitud más o menos crítica. Por otra parte, generalmente la formación de un intelectual se inicia a partir de obras ajenas que constituyen un fundamento sobre el cual se desarrollará su personalidad artística, con mayor o menor originalidad. En fin, a lo largo de los siglos la tradición ha representado una piedra de toque importante y un punto de partida para muchos intelectuales, hasta para aquéllos que parecen más interesados en el clima cultural contemporáneo y estimulados por el ansia de producir un cambio. Vemos, pues, que a determinados autores, consagrados por el título de «clásicos» y diferentes al variar de los lugares, de las épocas y de las elecciones individuales, se les entrega el papel de modelo o de punto de referencia fundamental con el cual no puede evitar confrontarse quien quiera proseguir el camino recorrido en parte por aquéllos, aunque lo elija para luego desviarse al primer recodo o al segundo. Esto ha pasado en el caso de Petrarca, por ejemplo, y lo mismo ha pasado también con Leopardi.

En algunos estudios críticos, Gilberto Lonardi se ha ocupado del influjo que ha ejercido Leopardi sobre la cultura literaria de la segunda mitad del siglo XIX y del Novecientos, subrayando cómo la importancia y la grandeza de este autor han dejado una huella en la producción poética posterior. A veces se trata de admiración explícita hacia el modelo leopardiano y se expresa con una conformidad completa o parcial; en otros casos, al contrario, la existencia de una relación es desmentida u ocultada y hasta puede llegar a ser aparentemente negada con una actitud polémica.

Eugenio Montale, por ejemplo, representa un caso interesante; y hojeando las páginas de sus prosas ya se puede vislumbrar qué peculiar es su manera de colocarse respecto a Leopardi. Pocos son los nombres de la gran tradición literaria italiana que aparecen con frecuencia en los numerosos artículos, reseñas y reflexiones de un intelectual como Montale que más bien presta atención al panorama artístico de su misma época y a las experiencias europeas: entre los poetas encontramos sólo a Dante, a Foscolo y a Leopardi, además de los más «ceranos» Carducci, Pascoli y D'Annunzio (hablando de Manzoni se ocupa sobre todo de *I promessi Sposi*). Pues es una atención que resulta muy significativa por su carácter exclusivo y que deja vislumbrar la importancia personalmente conferida a tales autores también por parte de quien a menudo ha evitado revelar nexos, afinidades o deudas con la tradición, especialmente con Leopardi. Mas al mismo tiempo Montale se preocupa de enfriar esta instintiva prueba de admiración con una actitud de desapego, a veces hasta irónico y polémico, mediante el cual consigue ocultar y desviar su básica adhesión, aunque no la anule. Por lo cual, la relación con Leopardi y con la tradición en general es dúplice y contradictoria. Por un lado, Montale reconoce que es importante tomar la experiencia literaria de los grandes autores del pasado como un punto de referencia para poder proseguir el camino de la poesía verdadera y lo afirma en varias páginas de sus prosas, por ejemplo cuando, en un artículo de 1947, define a Eliot y a Valery «*non poeti gratuiti, facili figli di se stessi, anzi artisti che devono qualcosa a più d'uno e che anche domani avranno un volto riconoscibile, se gli uomini di domani cercheranno ancora la poesia*». Además, añade en seguida: «*L'originalità buona, ci ha ammoniti Eliot, non è quella di chi non somiglia ad alcuno; è ciò che resta irriducibile alle somiglianze ed è da esse garantito e condizionato*»¹. Pero, por otro lado, en un artículo redactado dos años antes, reflexionando sobre el hecho que durante el siglo XIX a la lírica italiana había faltado «*un poeta centrale, normativo, integralmente ottocentesco che potesse far scuola*» (es decir, un poeta que desempeñara el mismo papel que Baudelaire en Francia), había concluido diciendo que «*Se poi l'assenza di un simile astro e della sua disintegrazione potrà risparmiarci molti -ismi, tanto meglio. Resta la sensazione, penosa e insieme fortificante, che da noi è sempre tutto da rifare, punto e daccapo; e che proprio da questa solitudine debba trar la sua forza un artista*

¹ Eugenio Montale, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, al cuidado de Giorgio Zampa, Meridiani (Milano: Meridiani Mondadori, 1996), tomo I, p. 718. Para encontrar un orgánico y significativo discurso de Montale sobre la tradición remito a otro artículo titulado *Stile e tradizione* y aparecido en «Il Baretto» en 1925 (ver *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, (Milano: Meridiani Mondadori, 1996), pp. 9-14).

«no poetas gratuitos, fáciles hijos de sí mismos, sino artistas que deben algo a más de una persona y que mañana también tendrán un semblante reconocible, si los hombres de mañana todavía buscarán la poesía».

«La buena originalidad, nos ha amonestado Eliot, no es la de quien no se parece a nadie; es algo que queda irreductible a las semejanzas y por aquéllas está garantizado y condicionado».

italiano degno del suo nome»². Montale, pues, considera la tradición como un trampolín más que como un sostén: después de haber calibrado el lanzamiento y haber experimentado el vértigo «*fortificante*» del salto en soledad, la mirada vuelve a dirigirse hacia atrás para meditar sobre la distancia. Esta misma dialéctica de actitudes contrastantes caracteriza especialmente la relación que Montale establece con Leopardi y aparece en las prosas montalianas de crítica literaria y también en los rasgos formales, estilísticos y temáticos de algunas poesías suyas. De todos modos, en ambos casos se trata de sugerencias aisladas, episódicas e indirectas, sin un hilo conductor continuo que pueda llevarnos a hablar de una reflexión orgánica y sistemática del poeta genovés sobre la obra de Leopardi. Esto no significa que atribuya escasa importancia a Leopardi, sino testimonia el ansia de marcar una cierta distancia ideológica y sobre todo estilística entre los dos y quizás sobrentienda una manera de oponerse a otros repasos novecentistas de la obra leopardiana: por ejemplo, a los de Ungaretti y de Cardarelli, hechos adoptando perspectivas muy diferentes. En fin, cuando ha podido, Montale ha insistido en subrayar que entre Leopardi y él entra en juego sobre todo la diferencia, relegando a un segundo plano el otro polo de la relación, es decir, la *coimplicación*, la intersección de las experiencias de ambos acerca de algunos aspectos para nada secundarios en sus producciones. De todas maneras, utilizando esta estrategia del «despistar» no llega a renegar lo importante que Leopardi ha sido para él: más bien trata de abismarlo hasta la condición de *primum*, de referencia cultural a partir de la cual es posible desarrollar la propia nueva manera de mirar el mundo y la poesía. Varios son los recursos que Montale utiliza para guardar las distancias, aunque no falten las contradicciones y las ambigüedades. A veces Montale alude a ciertas divergencias, pero sin polemizar demasiado y, a lo mejor, comentando una afirmación ajena; otras veces atenúa con la ironía sus propias confesiones de admiración hacia alguien que, al fin y al cabo, considera uno de los grandes clásicos de la literatura italiana, aunque en 1961, con ocasión de una entrevista, declare acerca de su formación: «*Quanto ai classici ricorderò naturalmente Dante. Poi conobbi il Tasso, Petrarca, Foscolo; non sono mai stato un lettore accanito del Leopardi, per colpa mia certamente*»³. Más a menudo trata de hacerlo deslizar hacia el si-

² *Ibid.*, p. 620.

«un poeta central, normativo, integralmente *ottocentesco* que pudiera dar normas».

«Y si acaso la ausencia de un astro parecido y de su desintegración podrá ahorrarnos muchos *-ismos*, tanto mejor. Permanece la sensación, penosa y al mismo tiempo fortificadora, de que en nuestro país siempre hay que rehacerlo todo, punto y aparte; y de que un artista italiano que sea digno de su nombre tenga que sacar su fuerza justamente de esta soledad».

³ E. Montale, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a.c. Giorgio Zampa, (Milano: Meridiani Mondadori, 1996), p. 1612.

«Por lo que se refiere a los clásicos, desde luego mencionaré a Dante. Más tarde conocí al Tasso, Petrarca, Foscolo; jamás he sido un terco lector del Leopardi, por culpa mía ciertamente».

glo XVIII, proyectándolo en un clima cultural ilustrado y jacobino para poder poner en duda la centralidad del autor en el panorama de las experiencias poéticas *ottocentesche* y consecuentemente también la entidad de su influjo sobre la literatura del Novecientos. En el artículo de 1945 ya mencionado anota, siguiendo el hilo de una reflexión sobre la teoría pascoliana del *poeta fanciullino*: «*Nei due grandi poeti italiani dell'ultimo secolo, Leopardi e Foscolo, sarebbe difficile e anche ridicolo indagare in quali rapporti convivessero l'uomo e il puer. Basti osservare che entrambi questi poeti (ma più il Foscolo) partono dal Settecento e si affacciano al nostro tempo lasciando allo scoperto gran parte dell'Ottocento. Senza per ciò posporli minimamente a un Baudelaire, si deve convenire che alla nostra lirica è mancato nel secolo scorso un poeta centrale, normativo, integralmente ottocentesco, che potesse far scuola*»⁴. Por lo tanto, la conclusión a la que llega es que la literatura italiana no ha tenido entre los poetas del siglo XIX a un Baudelaire que llenara aquel vacío central y que propusiera a la modernidad un lenguaje, algunas normas y un rumbo nuevos en sintonía con las mudadas exigencias (aunque luego, en otras ocasiones, reconozca qué importante ha sido Leopardi para poetas como Carducci, Pascoli y D'Annunzio)⁵. Por otra parte, en una carta de 1950 dirigida a Luigi Russo se abandona a una declaración aún más impaciente: «*Non credo che il poeta sorto dopo il 1850 potesse riattaccarsi a Leopardi. Declinerà la fortuna di Leopardi nella seconda metà del nostro secolo perché la sua poesia talvolta sa troppo di prosa messa in versi*» y también porque «*è come con i quadri di Constable che quando dipingeva un paesaggio ne faceva due: uno per sé, sommario, e uno per il cliente, finitissimo. Oggi di Constable i sommari sono i più pregiati*»⁶. Demasiado pulido, según él, es

⁴ E. Montale, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, p. 612.

«En el caso de los dos grandes poetas italianos del último siglo, Leopardi y Foscolo, sería difícil y hasta ridículo investigar cómo se relacionan y conviven el hombre y el *puer*. Es suficiente observar que ambos poetas (pero el Fóscolo más aún) empiezan en el siglo XVIII y se asoman a nuestro tiempo dejando sin cubrir en gran parte el siglo XIX. Sin por eso postergarlos de ningún modo a un Baudelaire, es preciso convenir en que en el siglo pasado ha faltado a nuestra lírica un poeta central, normativo, integralmente *ottocentesco* que pudiera dar normas.»

⁵ Durante una conferencia dada en abril de 1998 en la Universidad de Siena, Gilberto Lonardi, comentando esta página, ha notado que, entre líneas, se puede leer también una «*implicita presa di posizione contro ogni impostazione rondista ed ancor più contro ogni atteggiamento provinciale e nazionalista nei rapporti con Leopardi. Proclamarne la normatività significa non vederne la curva augusta di distanza e, quindi, seppellirsi con lui, mancare l'obiettivo di una poesia nuova*». («Una implícita toma de posición en contra de cualquier planteamiento *rondista* y más aún en contra de cualquier actitud provinciana nacionalista adoptada en las relaciones con Leopardi. Si se proclama su normatividad significa que no se ve su curva augusta de distancia y, por lo tanto, equivale a enterrarse con él, a fracasar en el objetivo de llegar a una poesía nueva»).

⁶ La carta ha sido mencionada por G. Lonardi durante la conferencia pronunciada en la Universidad de los Estudios de Siena. La parte aquí transcrita puede contener alguna pequeña imprecisión de forma con respecto al texto original leído en aquella ocasión.

«No creo que el poeta surgido después de 1850 pudiera enlazarse de nuevo a Leopardi. Declinará la fortuna de Leopardi en la segunda mitad de nuestro siglo porque a veces su poesía sabe demasiado a prosa puesta en versos».

el trabajo poético leopardiano por el lado formal, demasiado alisado con el *labor limae* necesario para obtener un monumento artístico bien sólido y acabado que sea posible oponer a las amenazas de la nada con consciente ilusión clásica. Una «necesidad de forma» parecida es ajena a la personalidad poética de Montale que siente más bien la necesidad, en ciertos aspectos dantesca, de trascenderla incesantemente a través de un lenguaje en el cual lo alto y lo bajo se encuentran y en que toda expectativa de cumplimiento de la forma a menudo es desatendida, más o menos sutilmente, tratando de comunicar un rasgo de improvisación y de reflejar una realidad percibida cada vez más como precaria, contradictoria, a la merced del azar. Diferente, pues, es su método de trabajo, como puntualiza en una entrevista de 1962, cuando a la pregunta «*Lei è solito, come si suol dire, limare i suoi versi? Fa molte correzioni prima di ritenere definitivo un suo testo?*» contesta: «*No, non ho mai fatto molte correzioni. [...] Perché si vede che cominciavo a scrivere ad un punto già avanzato di maturazione. Una tecnica diversa da altri. Leopardi pare scrivesse prima una cosa in prosa e poi la rimettesse in versi. Io non dico che non si possa fare, ma il mio metodo di lavoro è stato diverso. A volte ho scritto in prosa, ma era una falsa prosa. Mancavano gli “a capo” e la ricostruivo immediatamente. In fondo, basta andare a capo all’undicesima sillaba, e anche prima*»⁷. Detrás del velo de ironía se encubre aquí (y también en la declaración anterior) el implícito elogio de un estilo diferente, que tenga la sombra del *impromptus* y la fascinación del *non finito*, el estilo de un poeta nuevo que Montale llama «*il dilettante di gran classe*» («el aficionado de gran calidad»), dando al concepto de *dilettantismo* (arte de aficionados) una acepción particular. En efecto, no se trata de impericia, sino de la capacidad de afrontar el acto de la creación poética con libertad y desenvoltura, después de haber asimilado el arte y el espíritu de los grandes de la tradición, sin quedar ahogado por el prestigio de normas, esquemas y convenciones. Si la poesía del Novecientos debe tener en cuenta las nuevas exigencias determinadas por el mudar de los tiempos y la cultura, el estilo también tiene que renovarse para proporcionarle una voz y una expresión adecuadas. En un artículo de

«Pasa lo mismo que con los cuadros de Constable que, cuando pintaba un paisaje, hacía dos copias del mismo: una para sí, sumaria, y otra para el cliente, esmeradísima. Hoy, entre los cuadros de Constable, los sumarios son los más estimados».

⁷ E. Montale, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, pp. 1625-26.

«¿Está usted acostumbrado a, como se suele decir, limar sus versos? ¿Añade muchas correcciones antes de considerar definitivo un texto suyo?»

«No, jamás he añadido muchas correcciones. [...] Posiblemente porque yo empezaba a escribir en un estadio ya adelantado de maduración. Una técnica distinta a la de otros. Según parece, Leopardi escribía antes algo en prosa y luego lo transcribía en versos. Yo no digo que no se pueda hacer, pero mi método de trabajo ha sido diferente. Algunas veces he escrito en prosa, pero era una falsa prosa. Faltaban los «aparte» y la reconstruía en seguida. Al fin y al cabo, basta con ir aparte nada más llegar a la sílaba undécima, y también antes».

1925 aparecido en «Il Baretto»⁸ Montale, reflexionando sobre esta cuestión, escribe: «*Fu notato cioè che il problema dello stile, inteso come qualcosa di organico, di assoluto, momento supremo della creazione letteraria, è tuttora aperto al punto in cui lo lasciarono il Manzoni e il Leopardi; e parve non vi fosse dopo che abbassamento, compromessi, dialetto, falso*». Después de haber subrayado que la obra de Manzoni y la de Leopardi están íntimamente vinculadas a su propia formación y al clima cultural en el cual vivieron y que, en algunas ocasiones, Foscolo se ha acercado espiritualmente a un cierto «*odierno superiore dilettantismo*» («actual y superior arte de aficionados»), añade:

«Poiché neppure uomini simili seppero tenersi a lungo sulle cime conquistate, come pericoloso deve apparirci questo isolare e idoleggiare alcune attimi cristallini e irripetibili dell'arte loro, considerati in astratto e al di fuori dell'opera che coronaron e giustificaron. Se giunti a queste altezze fu neccesario un ritorno al piano, non è una ragione valida per negare giustificazioni agli scrittori che venero in poi. S'è vista la poesia d'oggi giovarsi, con risultati d'indiscutibile concretezza, di un tono più comunale; e si sono visti fallire uno dopo l'altro i trovatori più baldanzosi, che cantano per universali e ripetono ingenuamente le forme del passato considerate come realtà estrinseche valide di per sé. Più di costoro che dello stile tradizionale non serbano che le apparenze —e altro non è possibile in questo senso a meno che nuove condizioni storiche non sorgano a nuove fedí— più di costoro, diciamo, ci sembrano nella tradizione coloro che riflettendo nell'opera propria i caratteri del nostro tempo complesso e difficile, tendono a un dilettantismo superiore, saturo d'esperienze umane ed artistiche».

⁸ *Ibid.*, pp. 9-14.

«O sea, se ha notado que el problema del estilo, considerado como algo orgánico, absoluto, momento supremo de la creación literaria, todavía queda abierto en el mismo punto en el que lo dejaron Manzoni y Leopardi; y pareció que luego no hubiese nada más si no descenso, compromisos, dialecto, falso».

«Puesto que tampoco tales hombres supieron mantenerse por mucho tiempo sobre las cimas conquistadas, qué peligroso debe aparecernos este acto de aislar e idolatrar ciertos instantes cristalinis e irrepitibles de su arte, contemplados en abstracto y fuera de la obra que coronaron y justificaron. Si una vez llegados a estas alturas fue preciso volver al llano, esto no representa una razón válida para negar unas justificaciones a los escritores que vinieron después. Hemos visto la poesía de hoy beneficiarse de un tono más común, alcanzando resultados de indiscutible eficacia; y hemos visto fallar, uno después de otro, a los trovadores más petulantes, que cantan por universales y repiten ingenuamente las formas del pasado consideradas como realidades extrínsecas válidas por sí mismas. Más que éstos, que del estilo tradicional retienen sólo las apariencias —y otra cosa no es posible en este sentido, a no ser que nuevas condiciones históricas alcancen nuevas fes— más que éstos, digamos, nos parecen seguir la tradición los que, reflejando en su propia obra los caracteres de nuestro tiempo complejo y difícil, tienden a un *dilettantismo superiore*, saturado de experiencias humanas y artísticas».

«El estilo, el famoso estilo total que no nos han dado los poetas de la última ilustre triada (Foscolo, Leopardi y Manzoni), enfermos de furores jacobinos, *superomismo*, mesianismo y otras carcomas, quizás nos podrá venir de algunos sabios desencantados y sagaces, conscientes de las limitaciones y amantes humildes de su arte más que de rehacer a la gente. [...] el estilo nos llegará de las buenas costumbres. Si alguien dijo que el genio es una larga paciencia, nosotros quisiéramos añadir que es también conciencia y honestidad».

En fin, según Montale el arte siempre ha sido y será hijo de su propio tiempo y le corresponde el deber de ser un testigo de su época, investigando la condición del hombre en aquel determinado momento; el estilo también cambia a lo largo del tiempo, junto con la cultura y con la sociedad, aunque mantenga invariables algunos principios fundamentales. Concluye, entonces, diciendo, algún renglón más abajo: «*Lo stile, il famoso stile totale che non ci hanno dato i poeti dell'ultima illustre triade (Foscolo, Leopardi e Manzoni), malati di furori giacobini, superomismo, messianismo ed altre bacature, ci potrà forse venire da disincantati savi ed avveduti, coscienti de limiti e amanti in umiltà dell'arte loro più che del rifar la gente. [...] lo stile ci verrà dal buon costume. Se fu detto che il genio è una lunga pazienza, noi vorremmo aggiungere ch'esso è ancora coscienza e onestà*». Estas últimas afirmaciones revelan cuánto peso tenía el compromiso moral en la creación poética ya para el primer Montale: a pesar de que la poesía ya no pueda enseñar ni elevar, todavía conserva una función importante, es decir, la de dar testimonio de la realidad presente, de seguir interrogándose sobre las cuestiones fundamentales de la existencia, cuando la investigación consigue subrayar solamente dudas, limitaciones, incertidumbre y contradicciones. La desconfianza en la historia y una amarga desilusión para con su tiempo no impiden a Montale desempeñar su obligación moral de artista, aun siendo consciente de que no va a recibir remuneración alguna fuera del triste consuelo que da el haber cumplido con su propio deber. Invistiendo el papel de poeta con una elevada conciencia ética y con un sentimiento de responsabilidad moral hacia los hombres y la sociedad, se acerca al ejemplo leopardiano⁹, además de acercarse al ejemplo dantesco, proponiendo así una línea ideal que va desde Dante hasta Leopardi¹⁰ y se opone a la línea más tradi-

⁹ Durante una entrevista de 1962 (*Queste le ragioni del mio lungo silenzio*), al preguntarle si para él había una relación necesaria entre poesía y sociedad, entre el poeta y los problemas de su tiempo, contestó: «*Ci può essere il poeta civile, sociale. Il poeta che canta Marx, che canta il socialismo. Neruda ha scritto un canto a Stalin. Io non saprei negare al poeta di fare questo. Ma non saprei nemmeno negargli il diritto di fare il contrario. Leopardi non si è occupato dei problemi politici del suo tempo. E non si dica che ha scritto la canzone All'Italia invocando la libertà. Questo era il meno che si potesse fare. Non c'è quindi quest'obbligo dell'engagement politico. L'engagement morale, sì. Perché allora è una presa di posizione verso l'umanità intera, verso il mondo. È la ricerca della ragione di vivere. Ma il poeta non se la propone nemmeno, altrimenti non è neppure un poeta*». («Puede existir el poeta civil, social. El poeta que canta Marx, que canta el socialismo. Neruda escribió un canto para Stalin. Yo no sabría negarle al poeta que hiciera esto. Mas tampoco sabría negarle el derecho de hacer lo contrario. Leopardi no se ha ocupado de los problemas políticos de su tiempo. Y no se diga que escribió la canción *All'Italia* invocando la libertad. Esto era lo mínimo que se podía hacer. Por lo tanto, no existe la obligación del *engagement* político. En cambio, el *engagement* moral sí. Porque entonces significa tomar posición para con la humanidad entera, para con el mundo. Significa investigar la razón del vivir. Mas el poeta ni siquiera se la propone, si no tampoco sería un poeta.»). Y en esta consideración se refleja también la cautela con que Montale ha actuado en lugar de tomar abiertamente la defensa de una ideología política para servirla con su propia arte.

¹⁰ En una página del *Quaderno genovese* (5 marzo 1917) redacta una lista de obras que escoger, suponiendo que él tuviese que retirarse a vida cenobítica: entre los poetas italianos los primeros que

cional Petrarca-Leopardi, instituida desde el punto de vista estilístico. Inesperadamente aflora un punto de contacto entre Montale y el poeta recanatense hasta en un discurso en que el primero guarda las distancias con el segundo. Por otra parte, las diferencias entre los dos atañen sobre todo el plano estilístico y formal, mientras que desde el punto de vista ideológico existe alguna afinidad más, aunque Montale evite hablar directamente de esto, y mantenga una orgullosa distancia. En alguna ocasión esta misma actitud perjudica también su juicio sobre el estilo de Leopardi que por eso se hace menos objetivo, en particular cuando el crítico genovés pone el acento sobre la búsqueda de la suprema perfección y de la elegancia, haciendo de él un autor esencialmente neoclásico y, al contrario, pasa por alto otros aspectos más estimulantes para la poesía posterior: por ejemplo la atención al aspecto fónico-aliterativo y al aspecto tímbrico, o bien la innovación métrica representada por la canción libre leopardiana y la poética anti-idílica del último Leopardi. Sin embargo, Montale está muy interesado en la cuestión de la crisis de los metros tradicionales, que tuvo lugar a mediados del siglo XIX, porque es un importante antecedente de la más amplia revolución métrica novecentista que ha liberado a la nueva poesía de la obligación de sujetarse a las normas del pasado. Él mismo vive este clima de libertad y sabe sacar de allí buen provecho; de todas maneras, su agudeza crítica le hace bien consciente de que para escribir poesía y para conseguir que como tal la reconozcan son indispensables, ahora como en el pasado, los artificios, las reglas y los esquemas, aun tratándose de elegir el verso libre u otras formas métricas nuevas. El poeta siempre es un artesano de la palabra que trabaja con sílabas y sonidos siguiendo ciertas convenciones, hasta cuando deja atrás rimas, esquemas y prosodia tradicionales. Durante una entrevista de 1940 le preguntaron a Montale cuáles eran las nuevas posibilidades técnicas de la poesía y qué valor atribuía a la evolución que desde los metros fijos ha llevado al verso libre y a las palabras en libertad. Él contestó:

«Forme chiuse e forme aperte, è problema di scarso interesse. Tutte le buone liriche sono chiuse e aperte insieme: obbediscono a una legge, anche se invisibile. Leopardi è evidentemente più “chiuso” di Carducci. Tuttavia l’architettura prestabilita, la rima ecc., a parte l’uso che ne hanno fatto i grandi poeti, hanno avuto un significato più profondo di quanto non credano i poeti liberisti. Esse sono sostanzialmente ostacoli ed artifici. Ma non si dà poesia senza artificio. Il poeta non deve soltanto effondere il proprio sentimento, ma deve altresì lavorare una sua materia, verbale, “fino a un certo segno”, dare della propria intuizione quello che Eliot chiama un “correlativo obiettivo”. Solo quando è giunta a questo stadio la poesia esiste, e lascia un’eco, un’ossessione di sé. [...] Perciò i liberisti che rinunziano agli schemi tradizionali, alle rime ecc., non sfuggono alla necessità di trovare *qualche cosa* che sostituisca quanto essi hanno perduto. Qualcuno trova,

menciona son Dante y Leopardi y sus nombres están unidos por un guión. ¿Es esto un signo de las afinidades que ya el joven Montale reconocía entre los dos poetas?

e sono i veri poeti; gli altri continuano a effondersi e non approdano a nulla: letterati almeno quanto i vecchi parnassiani»¹¹.

A propósito de esto es posible notar cómo la atención que Montale dirige a los problemas de la métrica implica necesariamente prestar atención a Leopardi, considerado por muchos críticos uno de los inspiradores más acreditados, directos o indirectos, de la crisis métrica *ottocentesca*. Para Montale, en efecto, Leopardi desempeña la función de *spartiacque* entre la poesía tradicional y la poesía moderna, pero esencialmente se queda en el ámbito de la primera, aun abriendo una tímida rendija hacia la nueva búsqueda formal. (Es importante notar que en una ocasión le reconoce el mérito de haber «*decapitato*» en parte el «*linguaggio da libretto d'opera*»). Además, en 1951, reseñando con poca clemencia la historia de la lírica italiana redactada por Enrico Fusco, escribe: «*Si poteva mostrare come la strofe architettonica, la stanza sia andata trasformandosi per risorgere in nuovi aggregati; era possibile chiarire quali valori armonici abbia raggiunto la nostra lirica quando meno si è legata alle forme chiuse e alla rima fissa; era possibile far capire come e perché dopo Leopardi nel nostro linguaggio poetico la ricerca del "peregrino" non fu più obbligata a servirsi del linguaggio aulico*»¹². En la segunda mitad del siglo XIX entre los poetas nace la exigencia de emplear una forma nueva, pero también un lenguaje nuevo: el experimentalismo, por un lado, lleva la búsqueda de lo «peregrino», es decir, de formas raras, singulares y preciosas, hacia otros ámbitos lexicales, ampliando así las posibilidades expresivas y eliminando la obligación de utilizar el lenguaje tradicionalmente definido «aúlco». El léxico poético abre las puertas a palabras nuevas que van desde los términos «técnicos» de las profesiones y de las artes a los científicos, desde los vocablos de origen extranjero, a

¹¹ E. Montale, *Il secondo mestiere. Arte, música, società*, pp. 1530-1531.

«Formas fijas y formas libres, es un problema de escaso interés. Todas las buenas líricas son fijas y libres al mismo tiempo: obedecen a una ley, aunque invisible. Leopardi es evidentemente menos «libre» que Carducci. Sin embargo, la arquitectura preestablecida, la rima, etc., sin tener en cuenta el uso que han hecho de éstas los grandes poetas, han tenido una significación más profunda de lo que creen *i poeti liberisti*. Sustancialmente son obstáculos y artificios. Mas no se produce poesía sin artificio. El poeta no sólo debe efundir su propio sentimiento, sino debe también trabajar una materia suya, verbal, «hasta un cierto punto», dar de la propia intuición lo que Eliot llama un «correlativo objetivo». Sólo cuando ha llegado a este estadio la poesía existe, y deja un eco, una obsesión de sí. [...] Por lo cual, *i liberisti* que renuncian a los esquemas tradicionales, a las rimas, etc., no se sustraen a la necesidad de encontrar algo que sustituya cuanto ellos han perdido. Algunos lo encuentran, y son los poetas verdaderos; los otros siguen con sus efusiones y no llegan a nada: son tan literatos al menos cuanto los viejos parnasianos».

¹² E. Montale, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, p. 1201.

«Se podía mostrar cómo la estrofa arquitectónica, la estancia, ha ido transformándose para resurgir en nuevos conjuntos; era posible aclarar cuáles valores armónicos ha alcanzado nuestra lírica cuando menos se ha vinculado a las formas y a la rima fijas; era posible ayudar a comprender cómo y por qué después de Leopardi en nuestro lenguaje poético la búsqueda de lo «peregrino» ya no estuvo obligada a servirse del lenguaje aúlco».

los que pertenecen a lenguajes especializados o jergales, continuando audazmente la experiencia del plurilingüismo empezada en poesía por Dante para buscar, en el caso de Montale, una manera más concreta de expresarse y una precisa adheencia a las cosas, sin que esto comporte una bajada de tono hacia la *mediatas* prosaica (por lo menos hasta *Satura*). Leopardi, que sigue la línea del monolingüismo petrarquesco, ya no puede ser un poeta que sirva de modelo para elegir vocablos, pero aún puede representar un ejemplo válido de maestría técnica, de dignidad literaria y de altura formal para la poesía novecentista que, según Montale, todavía no ha renunciado a los «tonos elevados», a pesar de que experimente el «*progressivo sliricamento*» del propio lenguaje. Por más que no quiera admitirlo y prefiera presentar a Baudelaire y Browning como «maestros» suyos, incluye también a Leopardi entre los puntos de referencia inevitables a lo largo de la tradición poética y paradójicamente las afinidades entre los dos se vislumbran sobre todo cuando Montale habla de sí mismo. Valga como ejemplo una afirmación contenida en la *Intervista immaginaria* de 1946, en la cual, entre otras cosas, aparece directamente el nombre de Leopardi justo acerca de un concepto fundamental en la experiencia poética montaliana: el concepto de «*occasione*». Hablando del pasaje desde *Ossi di seppia* a su segunda colección de poesías, escribe:

«[...] temevo che nelle mie vecchie prove quel dualismo fra lirica e commento, fra poesia e preparazione o spinta alla poesia (contrasto che, con sicumera, giovanile, un tempo avevo avvertito anche in Leopardi) persistesse gravemente in me. Non pensai a una lirica pura nel senso ch'essa poi ebbe anche da noi, a un gioco di suggestioni sonore; ma piuttosto a un frutto che dovesse contenere i suoi motivi senza rivelarli, o meglio senza spiattellarli. Ammesso che in arte esista una bilancia tra il di fuori e il di dentro, tra l'occasione e l'opera-oggetto bisognava esprimere l'oggetto e tacere l'occasione-spinta. Un modo nuovo, non parnassiano, di immergere il lettore *in medias res*, un totale assorbimento delle intenzioni nei risultati oggettivi. Anche qui, fui mosso dall'istinto non da una teoria (quella eliotiana del "correlativo obiettivo" non credo esistesse ancora, nel '28, quando il mio *Arsenio* fu pubblicato nel "Criterion")»¹³.

¹³ E. Montale, *Il secondo mestiere. Arte, música, società*, pp. 1481-1482.

«Temía que en mis viejas pruebas aquel dualismo entre lírica y comentario, entre poesía y preparación o empuje hacia la poesía (un contraste que, con pedantería juvenil, en algún momento había notado también en Leopardi) persistiera gravemente en mí. No pensé en una lírica pura en el sentido que luego ésta tuvo también entre nosotros, en un juego de sugerencias sonoras, sino más bien en un fruto que debía contener sus motivos sin revelarlos o, mejor, sin desembucharlos. Aun admitiendo que en el arte exista un equilibrio entre lo de afuera y lo de adentro, entre la ocasión y la obra-objeto era preciso expresar el objeto y callar la ocasión-empuje. Una manera nueva, no parnassiana, de sumergir el lector *in medias res*, una total absorción de las intenciones en los resultados objetivos. En este caso también lo que me movió fue el instinto y no una teoría (no creo que existiera la teoría eliotiana del «correlativo objetivo») ya en 1928, cuando mi *Arsenio* fue publicado en "Criterion")».

Aunque esté puesta entre paréntesis, la alusión a Leopardi adquiere un relieve importante: revela la común propensión para hacer una «poesía de ideas» en la cual quepan la reflexión y el enfrentamiento con la realidad. La necesidad de realizar la interacción entre el pensamiento y el acto mismo de hacer poesía vuelve a estar en primer plano con Leopardi que, dando un nuevo impulso a la poesía de argumento, en algunos aspectos inaugura una línea comprometida de la literatura moderna a lo largo de la cual se mueve Montale también. Mas en algunos poemas leopardianos advierte un chocante contraste entre la imagen poética que nace de la reflexión y la parte más abiertamente discursiva y argumentativa que la ilustra, un contraste que en parte advierte en sus *Ossi di seppia* también y que trata de eliminar en los poemas de su segunda colección. El alejamiento está marcado por la idea de «*esprimere l'oggetto e tacere l'occasione-spinta*», una solución alternativa cuya originalidad e independencia Montale reivindica con respecto también a la teoría afín del «correlativo objetivo» formulada por el muy estimado Eliot. De todos modos, parece que ha meditado sobre la lírica leopardiana, en particular sobre los idilios, sacando de éstos un motivo útil para la génesis de su desvío técnico, pero prefiere dejar en la sombra el momento inicial del proceso. Posiblemente sea más fácil reconocer el influjo de Leopardi en algunos poemas o aspectos de la poesía de Montale antes que en los frutos de su «*secondo mestiere*» («segunda profesión»), es decir, el de crítico y el de periodista, en los cuales las referencias a Leopardi son bien frecuentes, pero despachadas en pocas palabras que generalmente aluden a la distancia entre el ilustre predecesor y él. Realmente contadas y rápidas son sus intervenciones sobre obras concretas del poeta recanatense: una reflexión más extensa dedida sólo a *Il passero solitario*, mientras las figuras de Silvia y de Nerina aparecen *en passant* durante un discurso referente a las ventajas que tienen los artistas difuntos por encima de los que viven, en primer lugar la de no tener que facilitar ociosas explicaciones acerca de su propia obra. Pero no analiza ningún aspecto de los poemas, limitándose a anotar que *L'infinito* es «*la più chiara poesia del mondo*»¹⁴. La refinada claridad y la suprema elegancia clásica son los aspectos de la poesía leopardiana que llevan a Montale a sentirla aún demasiado ligada al siglo XVIII y en retraso respecto a algunas experiencias innovadoras del siglo XIX en las cuales la sintaxis ya se complica, se disgrega, la expresión se hace oscura y empieza aquel proceso de revisión de las formas tradicionales que luego culminará en el siglo XX. Pero en algunas ocasiones Leopardi es considerado también un intelectual enteramente *ottocentesco*, un poeta al cual le corresponde un lugar importante en la lírica moderna europea. Admitiendo por hipótesis que sea necesario escoger un artista apto para representar culturalmente y espiritualmente a su época, en el caso del siglo XIX Montale declara que «*la scelta si farà, più che difficile, impossibile: Goethe o Baudelaire, Keats o*

¹⁴ *Ibid.*, p. 93.

*Leopardi, Hölderlin o Tolstoi, Verdi o Wagner?»*¹⁵, poniéndolo inesperadamente en el mismo nivel de Baudelaire. Además, dedicando luego, en 1953, unas páginas a la literatura americana de principios del siglo XX y en particular a Ezra Pound, escribe: «*gli imagisti importarono in America la “poesia moderna” restando estranei a quella poesia di origine virgiliana e petrarchesca che attraverso Leopardi e Baudelaire è ancora il segreto della lirica europea*»¹⁶.

Tratando de sacar unas conclusiones desde las declaraciones que aparecen en sus prosas, se puede observar que, entre contradicciones y ambigüedades, Montale establece con Leopardi una relación de admiración, reconociendo su grandeza artística y su importancia para la historia de la literatura italiana; no es casual que el nombre del poeta recanatense se encuentre a menudo (a veces como único ejemplo italiano) entre los agrupados para ejemplificar la categoría de los grandes artistas. Pero Leopardi no es *el* modelo de Montale (y quizás jamás haya buscado ninguno): suscita sugerencias profundas, mas no asume un papel normativo, ni en el plano del estilo, ni en el plano ideológico, porque la cultura y la poesía desde Leopardi hasta Montale han conocido algunos cambios que no se pueden pasar por alto. Por lo tanto, existen entre los dos unas divergencias que complican la relación y estimulan en Montale el ansia de encubrir los puntos de contacto y de guardar las distancias, a veces de manera directa, a veces de manera más encubierta, a través de una ironía sutil que templó el tono de celebración y que no teme ser profanadora. Quiero añadir como último ejemplo la breve prosa titulada *La Gloria* y contenida en *Trentadue variazioni*:

«*Ne me parlez pas de Verdi: c'est du caca*, avrebbe detto Pierre Boulez, compositore e direttore d'orchestra sulla cresta dell'onda. Se potesse leggere l'italiano forse direbbe che *le pauvre Leopardi* (con l'accento sull'i) *c'est du pipi*. C'è poco da ridere: a distanza d'un secolo e più, questa è la gloria, amici miei. Di tanti altri, di quasi tutti gli altri, non si potrà dire *nemmeno questo*»¹⁷.

Universidad de los Estudios de Siena

¹⁵ E. Montale, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, pp. 1280-1281.

«La elección será, más que difícil, imposible: ¿Goethe o Baudelaire, Keats o Leopardi, Hölderlin o Tolstoi, Verdi o Wagner?».

¹⁶ *Ibid.*, p. 1594-1595.

«*Gli imagisti* importaron en América la «poesía moderna» permaneciendo extraños a aquella poesía de origen virgiliana y petrarchesca que, a través de Leopardi y de Baudelaire, todavía es el secreto de la lírica europea».

¹⁷ E. Montale, *Prose e racconti*, a.c. Marco Forti (Milano: Meridiani Mondadori, 1996), p. 571. «*Ne me parlez pas de Verdi: c'est du caca*, parece que dijo Pierre Boulez, compositor y director de orquesta que está en la cresta de la ola. Si pudiera leer en italiano quizás diría que *le pauvre Leopardi* (con el acento en la i) *c'est du pipi*. No hay mucho de que reír: después de un siglo y más aún, ésta es la gloria, amigos míos. De muchos entre los otros, de casi todos los otros, no se podrá decir *ni siquiera esto*».