

Lo fantástico en las *Operette Morali* de G. Leopardi

Silvia Cattoni
Universidad Nacional de Córdoba
Argentina
Cattonisilvia@gmail.com

Resumen:

A propósito del célebre estudio de literatura fantástica de T. Todorov, Ítalo Calvino precisó las particularidades que el género fantástico adquiere en la tradición literaria italiana, subrayando su carácter extenso en el que confluyen lo maravilloso- fabuloso y lo mitológico. Este reconocimiento, realizado en el marco de sus reflexiones teóricas sobre el género, le permite distinguir, además, el carácter particular que lo fantástico adquiere en el siglo XX. En esta genealogía, la mirada límpida, desencantada e irónica de G. Leopardi aporta el elemento necesario para lo que Calvino reconoció como “el uso intelectual que la literatura italiana hace del fantástico”. Las *Operette Morali* (1827), vinculadas con la tradición fantástica de la sátira menipea, constituyen un significativo ejemplo del origen de esta tradición que orienta el rumbo de la literatura fantástica moderna.

Palabras Clave: fantástico- uso intelectual- sátira menipea- grotesco pesimismo

Abstract:

Concerning the renowned study on fantasy literature by T. Todorov, Italo Calvino defined the distinctive features that the fantasy genre acquires in the Italian literary tradition, emphasizing its vast nature where the marvellous-wonderful and the mythological converge. This appreciation, made in the framework of his theoretical reflections on the genre, allows him to also distinguish the particular nature that the fantastic gains in the XX century. In this genealogy, G. Leopardi's distinct, disenchanting, and ironic view contributes with the necessary element for what Calvino appreciated as “the intellectual use made of the fantastic by the Italian literature.” The *Operette Morali* (1827) linked to the fantasy tradition of the menippean satire constitute an important example of the origin of such tradition that guides the modern fantasy literature.

Keywords: fantastic-intellectual use-menippean satire-grotesque pessimism.

Ítalo Calvino reconoce en las *Operette Morali* de Giacomo Leopardi el punto de partida en Italia de la literatura fantástica moderna. Este reconocimiento, realizado en el marco de sus reflexiones teóricas sobre el género, le permite distinguir, además, el carácter particular que lo fantástico adquiere en el siglo XX y que se relaciona con “un uso

intelectual (ya no emocional) de lo fantástico como juego, como ironía, como guiño y, también, como meditación sobre los fantasmas” (Calvino; 1983, p. 278). Para el autor de la trilogía *I nostri antenati*, la literatura fantástica italiana del *Novecento*, a diferencia de otras literaturas europeas, adquiere un perfil definido cuando se consolida “como una lucida construcción de la mente y eso ocurre precisamente cuando [...] se reconoce en la herencia de Leopardi, es decir, en una mirada transparente, desencantada, amarga e irónica” (2006, p.165).

El carácter peculiar que el género fantástico alcanza dentro de la tradición italiana se precisa en un breve ensayo, *Definiciones de territorios: lo fantástico*, que Calvino escribió en 1971, en francés, y publicó en “Le Monde” a propósito del exhaustivo y prescriptivo estudio *Introduction a la littérature fantastique* de T. Todorov. Según el autor lígure, la tradición literaria italiana no reconoce la clara distinción que el crítico francés marca entre lo maravilloso, propio del mundo particular de los cuentos de hadas, y lo fantástico, donde la duda entre el ver y el creer determina una perpleja dimensión interior. Precisamente aquello que caracteriza lo fantástico en la tradición italiana no implica, según Calvino (1983), “en absoluto una inmersión del lector en la corriente emocional del texto, sino por el contrario una toma de distancia, una levitación, la aceptación de otra lógica que lleva a otros objetos y a otros nexos distintos de la experiencia cotidiana” (p.278). De ahí que la literatura fantástica italiana conforme un amplio territorio en el cual confluyen lo maravilloso, lo fabuloso y lo mitológico. Aunque Ariosto ofreció en los albores de la modernidad, con alegre distanciamiento y afectuosa participación, el primer ejemplo que orienta esta tendencia, es el siglo xix, en consonancia con otras literaturas europeas, el momento en que la literatura fantástica italiana precisa su carácter moderno. Según I. Calvino, las *Operte Morali* conforman el embrión que promueve la especulación filosófica

y que otorga al género lo que será su carácter distintivo. Al respecto, señala en el ensayo *Lo fantástico en la literatura italiana*:

Sobre todo es en nuestro siglo, cuando la literatura fantástica, una vez disipada toda niebla romántica, se consolida como una lucida construcción de la mente, cuando puede darse un género fantástico italiano, y eso ocurre precisamente cuando la literatura italiana se reconoce en la herencia de Leopardi, es decir, en una mirada transparente, desencantada, amarga e irónica (2006, p.165).

Con una marcada orientación clásica y con un componente intelectual que lo distancia de las sugestivas narraciones de E.T.A. Hoffman y A. Von Chamisso, Armin, Eichendorff, también Leopardi logra en las *Operette Morali* el juego de levedad e ironía que es propio de sus contemporáneos alemanes. Comparte con ellos la melancolía y el escepticismo de quien ya no encuentra consuelo en la bondad de la naturaleza ni confianza en las fuerzas que orientan el progreso de la civilización. La relevancia que G. Leopardi alcanza en esta genealogía se vincula con el componente crítico racional que consolida la tradición a la que pertenece.

Bajo el signo de una profunda ironía, Leopardi define en las *Operette* sus temas primordiales: la relación del hombre con la naturaleza, el mito ancestral, el mundo sobrenatural. La audaz e irrefrenable fantasía que las distingue reconoce en ellas el modelo de la sátira menipea, y la claridad que la razón le impone, orienta los alcances subjetivos de la imaginación, mediante la alteración grotesca y paródica que garantiza el extrañamiento indispensable para la reflexión crítica (Bevenuti, 2002).

Es importante señalar en este punto que, por su naturaleza y propósito, el elemento fantástico de Leopardi encuentra una relación directa en la sátira menipea y el *conte philosophique*, formas propias de la literatura occidental que, libres de cualquier exigencia de verosimilitud, se permiten una excepcional libertad para la invención temática.

En ellas, la audaz creación fantástica como expresión paradójica de la razón, impulsa la discusión problemática que pone en crisis toda forma de confianza en valores absolutos.

Las *Obritas Morales* son una colección de veinticuatro relatos en prosa de carácter fantástico-satírico y tono filosófico, escritos entre 1824 y 1832, un nuevo proyecto que aleja a su autor de la lírica. A la publicación definitiva de 1835 en Nápoles, preceden dos ediciones intermedias: la de 1827 y la de 1834; y dos ediciones parciales: la de enero de 1826 en *Antologia* de Vieusseaux y la de marzo y abril del mismo año en *Il Nuovo Ricoglitore* de Stella. En este conjunto de textos, Leopardi traslada al lenguaje literario gran parte de los núcleos conceptuales que estructuran el *Zibaldone*, retomando proyectos anteriores y dando inicio a otros. Estas composiciones, resultado de una corrosiva crítica a la razón ilustrada, maduran en el ámbito de la negación característica del pesimismo cósmico que Leopardi concreta a partir de 1824. El texto impugna los principios hegemónicos del campo literario de su época. Es significativo que, en 1830, cuando la obra fue propuesta a la Academia de la Crusca para el premio quinquenal, el jurado optara por la *Storia d' Italia* de C. Botta y le concediera a G. Leopardi tan solo una mención. Sin duda, en esta valoración influyó el montaje fantástico satírico que articula la reflexión filosófica del autor y ubica su acto enunciativo en el terreno del disenso.

En 1827, año de la primera edición de las *Operette Morali*, se publicó también *I Promessi Sposi* de Alessandro Manzoni, dos eventos editoriales de fundamental importancia para la cultura nacional que reconoce en ellos, según lo señala L. Neri (2008), “proyectos literarios claramente opuestos tanto por la elección del género, como por sus soluciones estilísticas, como por el público al cual estaban destinados” (p.115). A diferencia del éxito que la novela histórica de A. Manzoni encuentra en el terreno literario y que,

inmediatamente, la convierte en el acontecimiento político cultural más relevante del siglo XIX, el discurso fantástico, inquisidor y perturbador de la obra de Leopardi desconcierta tanto a los intelectuales como al público de la época. Un efecto que impide el consenso necesario que un texto requiere para su canonización. En las antípodas de los presupuestos que orientan la novela histórica de Manzoni, contrario al proyecto romántico lombardo y con una clara impugnación a los valores de su época, el poeta filólogo expone su desconfianza en la historia como proceso positivo emancipador. Los temas que dirigen su reflexión actualizan la potencia destructiva de la razón en un texto que, surgido de la melancolía, sabe de la vanidad de las ilusiones y del desierto de la vida.

También el autor pone en cuestión la intención filosófica del título, que tiene por objeto orientar el carácter moral propio del diálogo socrático. El uso del diminutivo relativiza la dimensión filosófica del género, revela la naturaleza polémica de la obra, limita irónicamente su intención seria y enfatiza la voluntad de presentar la visión trágica de la condición humana en clave de comicidad metafísica. Desde el inicio Leopardi suspende la credibilidad y pone en cuestión el carácter filosófico que asegura el género. Es este un procedimiento que acentúa en el lector el extrañamiento y relativiza el valor serio propio del diálogo, negando de plano la posibilidad de una verdad consolatoria.

Ubicadas en el territorio de lo fantástico, las *Operette Morali* presentan de manera innovadora una escritura que logra, en la brevedad de la prosa, la potencia que la exigencia especulativa requiere. La retórica propia del género aporta el componente paródico y grotesco y, a través de una particular forma de extrañamiento, estos dos elementos son funcionales a la necesidad de profundizar el conocimiento de la verdad y de la infelicidad constitutiva de la condición humana. En un fragmento de los *Disegni letterari*, Leopardi (1819) revela que las *Operette* “sono dialoghi satirici alla maniera di

Luciano, ma tolti i personaggi e il ridicolo dai costumi presenti e moderni”.Otros antecedentes se reconocen en los diálogos y apólogos de Gelli, de Doni y Gasparo Gozzi, como así también en los cuentos filosóficos de Diderot y Voltaire. Pero, sin dudas, fue Luciano de Samosata, con los *Diálogo de los dioses* y *Diálogo de los muertos*, la fuente griega más relevante en la génesis de este texto.

Además del excelente modelo de estilo, Luciano importa a Leopardi porque proporciona a la tradición moderna europea un ejemplo de cuestionamiento a los valores metafísicos. La sólida formación iluminista de Leopardi y el rigor filológico que orientó su lectura, le permitieron reconocer en estas fuentes el tipo de lenguaje cómico y fantástico afín a sus propósitos. Los filósofos ilustrados del s XVIII destacan por su cinismo, útil a sus propósitos satíricos. En el siglo XIX es precisamente Leopardi quien encuentra en esta relación un vehículo fecundo para orientar la negatividad en modo fantástico. En este sentido los diálogos satíricos de Luciano de Samosata se tornan especialmente significativos, no solo por su actitud negativa hacia la religión popular sino, además, por el desprecio a los afanes humanos y la crítica social. Además, su recepción se torna especialmente redituable desde el punto de vista formal porque reconoce “en la sátira menipea amplias posibilidades de libertad estilística que permiten la vinculación de lo cómico y lo fantástico—posibilidades vedadas al diálogo socrático en su exigencia de verosimilitud” (Bachtin, 2012, p.229).

Leopardi concreta, a través de la recepción de Luciano de Samosata, una novedosa posibilidad de experimentalismo en el que las formas propias del género fantástico justifican el carácter humorístico que profundiza el escepticismo de la literatura moralista. Es, por tanto, la suya, una intención netamente racional en la que convergen su

experiencia literaria, su habilidad retórica y la tradición occidental. Así como en Luciano, también en Leopardi el elemento fantástico asume una función netamente ideológica y, de un modo perturbador e inquisitivo, la variada invención imaginativa logra la conjunción de forma y contenido en una unidad artística indisoluble. La imaginación fantástica de Leopardi modela situaciones y personajes excepcionales para demostrar la inquietud que deriva de su carácter desmitificador y destructivo, propio de un pensamiento fragmentario como el suyo.

Valiéndose de la mitología, de la historia y de la leyenda, la razón de Leopardi, modelada en el escepticismo posrevolucionario, hace uso de personajes y sucesos fantásticos, mundos paralelos e imaginarios que dan voz a sus profundas reflexiones sobre la naturaleza, la muerte y la imposibilidad de la felicidad. Los efectos de extrañamiento, significativos en la sátira de Luciano, aparecen también en el autor italiano. Los mundos paralelos e imaginarios se construyen a partir de los eventos extraordinarios que ellos mismos instauran y están habitados por personajes que derivan de las situaciones creadas.

Uno de los elementos más importantes del universo fantástico leopardiano lo conforman los personajes. Su imaginación los exhibe en espacios y situaciones extravagantes, en marcos inexistentes o apócrifos, para que enuncien graves verdades y las expongan a los hombres con total sobriedad. Ni simples pretextos para conducir el discurso ni simples creaciones imaginarias, los personajes fantásticos de las *Operette* asumen la responsabilidad de la palabra que pronuncian y, en función de la propia identidad, componen el mundo de las diferentes relaciones dialógicas que se ponen en escena. Aunque cada *obrita* cuenta una historia distinta, la experiencia de los protagonistas implica una relación inevitablemente comprometida con la experiencia del dolor.

En el *Diálogo de la naturaleza y un islandés* el autor, apelando al procedimiento de la hipérbole, explica la idea de una naturaleza indiferente a los deseos de los hombres. Una mujer con un rostro entre hermoso y terrible, de ojos y de cabellos muy negros, de torso grandísimo, casi del tamaño de una montaña, que aparenta la rigidez de la piedra, impone toda su materialidad al pobre y desvalido islandés. La figura gigante, amenazante y autoritaria del personaje da cuenta del desencuentro entre las leyes naturales y las necesidades humanas. Como advierte Antonio Prete (2009), mediante este procedimiento Leopardi trata de narrar la naturaleza y no de descifrarla. Más que delinear su interpretación, Leopardi intenta contar las diferentes formas del complejísimo sistema de relaciones que el hombre establece con ella.

También la falaz ilusión humana de felicidad y su real imposibilidad, son expuestas en el *Diálogo de Malambruno y Farfarello*. Es siempre la experiencia del dolor lo que impulsa la creación de las figuras leopardianas. El diablo Farfarello, inspirado en el grotesco de la tradición dantesca, es quien responde, con sentencias de tono irónico y sarcástico, las humanas inquietudes de felicidad del mago Malambruno.

Recuperando el carácter cosmogónico que el gallo posee en la tradición cabalística, y apelando a los delicados recursos de la prosa lírica, el *Canto del Gallo Silvestre* expone el procedimiento fantástico que le da vida. Es la bizarra figura del gallo que amaestrado como un papagayo y con pleno uso de la razón habla a los hombres. Apoyando sus patas en la tierra y tocando el cielo con la cresta y el pico, la simbólica ave recuerda a los humanos con su canto matutino que la muerte es su destino inexorable y que la vida les depara la imposibilidad de la felicidad. El procedimiento fantástico del texto se duplica cuando el autor imagina un texto original escrito en caracteres hebraicos y

mezclado con lenguas diversas que él mismo traduce en un ejercicio de filología que pone en evidencia su gusto por lo apócrifo.

Es significativo, además, el procedimiento fantástico que inicia el *Diálogo de Federico Ruycch y sus momias*: los bellísimos versos dedicados a la filosofía de la finitud que, a la manera de preludio, inician el diálogo, son pronunciados por el coro de muertos.

En este breve texto, es la ficción del *año grande o matemático* que otorga a los muertos la posibilidad de hablar por un cuarto de hora, lo que permite a Leopardi crear esta extravagante escena en la que cobran vida sus momias, lo que “preludia alguno de los temas más recurrentes de la narrativa fantástica del siglo XIX” (Calvino, 2006, p.160). El despertar excepcional de los muertos y su actitud dialógica con ritmos propios y variados posibilitan una original *meditatio mortis* que constituye el eje fundamental de la obra.

Asimismo, la ausencia de toda determinación espacio temporal priva a los personajes fantásticos de Leopardi de toda motivación histórica y de valencia ejemplificadora alguna. Son figuras inquietantes cuyas voces ponen en escena un tiempo absoluto vinculado a la dimensión existencial y cuya presencia adquiere relevancia solo en el plano del discurso. Determinados por la contingencia, sus diálogos expresan las razones de una existencia provisoria definida por las circunstancias y no por la idea de mundo ordenado según un principio de causalidad suficiente. En la definición de su pesimismo se afirma una prosa poética filosófica que da voz a la verdad, que analiza y desenmascara las ilusiones y el entusiasmo, que oscila entre la invención fantástica y la reflexión profunda, entre la ironía y la meditación.

Vinculado con importantes fuentes de la literatura occidental Leopardi crea un discurso del disenso mediante el cual supera las tendencias idealistas de la época. El uso

intelectual del elemento fantástico le permite anticipar, de un modo sorprendente e innovador, formas críticas y negativas del pensamiento contemporáneo.

Referencias bibliográficas

- Bajtín, M. (2012). *Problemas de poética en Dostoievski* [Traducido al español de Problemy poetiki Dostoievskogo]. México: Fondo de Cultura Económica.
- Benvenuti, G. (2002). *Un cervello fuori di moda. Saggi sul comico nelle Operette morali*, Bologna: Pendragon.
- Brioschi, F. (2008). *La poesia senza nome*. Milano: Il Saggiatore.
- Calvino, I. (1983). *Punto y aparte. Ensayos sobre literatura y sociedad* [Traducido al español de Una Pietra Sopra. Discorsi di letteratya e società]. Barcelona: Bruguera.
- Calvino, I. (2006). *Mundo escrito y mundo no escrito* [Traducido al español de Mondo Scritto e Mondo Non Scritto]. Madrid: Siruela.
- Leopardi, G. (1819). *Disegni letterari*, Recanati, in “*Scritti vari e inedita*” cura di O. Besomi. Recuperado de: <https://radarlettere.wordpress.com/teoria/le-operette-morali/>
- Leopardi, G. (1979). *Operette Morali*. Milano: Ed. Crítica a cura di O. Besomi.
- Leopardi, G. (2009). *Operette Morali* (Introduzione e cura di Antonio Prete). Milano: Feltrinelli.
- Neri, L. (2008). *La responsabilità della prosa. Retorica e argomentazioni nelle Operette Morali di Leopardi*. Milano: Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, Università di Milano.
- Luciano de Samósata, (2005). *Diálogo de los muertos*; *Diálogos de los dioses*; *Diálogos de los muertos*; *Diálogos marinos*; *Diálogos de las cortesanas*. Madrid: Alianza.
- Prete, A. (2006). *Il pensiero poetante. Saggio su Leopardi*. Milano: Feltrinelli.