

# La canción *Alla sua donna*: el platonismo paradójico de Giacomo Leopardi

Cristina CORIASSO MARTÍN-POSADILLO

Universidad Complutense de Madrid  
cristina.coriasco@gmail.com

## RESUMEN

Al hilo de distintas aportaciones críticas, la canción leopardiana *Alla sua donna*, en la que la presencia de la tradición platónica, *stilnovista* y petrarquesca es esencial, puede ser considerada como mero ejercicio de extrañamiento e ironía frente a esa tradición y al mismo tiempo como exaltación de la sublimación desde el desencanto, o puede interpretarse –y esta es nuestra tesis sobre la vía abierta por Rigoni, Galimberti y Cacciari– como una expresión privilegiada del platonismo paradójico, presente en todo el pensamiento leopardiano. Siguiendo la teorización de Kant en la *Crítica del juicio*, aunque sin olvidar la abismal distancia que, bajo otros aspectos separa al pensamiento leopardiano del kantiano, la Idea de lo Eterno Femenino es el objeto de esta canción, en la que encaja perfectamente la definición de idea estética como única exhibición posible de las ideas de la razón.

**Palabras clave:** Leopardi, Kant, platonismo paradójico, idea estética, sublime.

## The Song *Alla sua donna*: The Paradoxical Platonism of Giacomo Leopardi

## ABSTRACT

According to the different critical contributions, the Leopardian song *Alla sua donna*, where the presence of the platonist, *stilnovistic* and petrarchean tradition is essential, can be considered an exercise of defamiliarization and irony of the Italian lyrical tradition, and at the same time like an exaltation of the sublimation from the disillusion; or can be interpreted, and this is our thesis following Rigoni, Galimberti y Cacciari, like a privileged expression of the paradoxical platonism that is in all the Leopardian thought. The Idea of the Eternal Feminine is the theme of this song, according with the theory of Kant in the *Critique of the judgement*, despite the abysmal distance that, under other aspects, separates Leopardian from Kantian thought, but it fits perfectly with the definition of aesthetic idea as the only possible exhibition of the ideas of the reason.

**Key words:** Leopardi, Kant, paradoxical platonism, aesthetic idea, sublime.

**SUMARIO:** 1. Introducción – 2. Exégesis del poema – 3. El platonismo paradójico.

## 1. INTRODUCCIÓN

Si la crítica leopardiana ha sucumbido innumerables veces a la tentación de elaborar una interpretación dicotómica del *pensiero poetante* de Leopardi –adoptamos la feliz fórmula de Antonio Prete inspirada en la interpretación heideggeriana de Hölderlin– es porque la originalidad, la grandeza, la profundidad del poeta y pensador residen en su capacidad para sostener contemporáneamente aspectos contradictorios sin caer él mismo en contradicción. En este sentido, la canción *Alla sua donna*, compuesta en septiembre de 1823, constituye un ejemplo privilegiado de esta capacidad prodigiosa de la poesía trágica de Giacomo Leopardi. La autorrecensión que el mismo autor hizo de la canción<sup>1</sup> ha arrojado luz sobre el tema que esta aborda a la vez que ha marcado en un sentido, quizá en exceso intelectualista, muchas interpretaciones posteriores.

Antes de iniciar el análisis del poema, acerquémonos a dos cuestiones que subyacen en el texto y que el autor trató en la recensión de su propia obra, a saber: qué elementos componen el objeto lírico en este canto, y su supuesto carácter intelectual o alegórico. Consideraré después el universo intertextual en el que la poesía se mueve, tanto a nivel formal como ideológico, para entender por qué se ha dicho que *Alla sua donna*, en cierto modo, “porta al limite il motivo fondante di tutta o quasi la poesia d’amore dell’Occidente cristiano” (Galimberti 2001: 75).

Así ilustra el poeta el objeto de su canción:

La donna, cioè l’innamorata, dell’autore, è una di quelle immagini, uno di quei fantasmi di bellezza e virtù celeste e ineffabile, che ci occorrono spesso alla fantasia, nel sonno e nella veglia, quando siamo poco più che fanciulli, e poi qualche rara volta nel sonno, o in una qualche alienazione di mente, quando siamo giovani. Infine, è la donna che non si trova. L’autore non sa se la sua donna (e così chiamandola, mostra di non amare altra che questa) sia mai nata finora, o debba mai nascere; sa che ora non vive in terra, e che noi non siamo suoi contemporanei; la cerca tra le idee di Platone, la cerca nella luna, nei pianeti del sistema solare, in quei de’ sistemi delle stelle. Se questa Canzone si vorrà chiamare amorosa, sarà pur certo che questo tale amore non può dare né partir gelosia, perché, fuor dell’autore, nessun amante terreno vorrà fare all’amore col telescopio (Leopardi 1998a: 164-165).

La carga de significados que gravitan alrededor de la *donna che non si trova*, nos da ya una idea de su hondura simbólica: imagen o fantasma de belleza o virtud, sueño o ensoñación incompatibles con el presente prosaico, proyección hacia un pasado mítico o un futuro utópico; hacia un hiperuranio platónico o un universo poblado de infinitos mundos.

El proceso de espiritualización del amor que tiene su origen en el amor cortés en el siglo XI, que se alimenta del platonismo medieval, es decir, de un platonismo fil-

---

<sup>1</sup> Se trata del comentario que el propio Leopardi hace de cada una de las diez canciones que componen el libro *Canzoni* (Bologna, 1824), donde *Alla sua donna* se publicará como colofón, y un año después en la revista *Il Nuovo Raccoglitore*.

trado por el cristianismo, y que atraviesa distintas fases en la tradición lírica italiana en Dante y Petrarca, completa aquí su parábola en una transmutación irónica del motivo amoroso<sup>2</sup>. El comentario está escrito desde la distancia a que nos acostumbrarán las *Operette morali*, distancia que para muchos intérpretes delata un origen ‘intelectual’ o ‘mental’ del poema, que quedaría así vinculado exclusivamente a un ejercicio irónico de puesta en efecto de las conclusiones antimetafísicas del *Zibaldone*<sup>3</sup>. Pero la paradoja está presente en el comentario como también en el poema: a *la donna che non si trova* le corresponde un amante tan extemporáneo como ella, que no es otro que el mismo ‘autor’ en el que Giacomo se desdobra para reírse de su celestial amor por el telescopio; el mismo amor que inspira el himno.

Y, sin embargo, a pesar del distanciamiento autoirónico del comentario, no podemos dejar de reconocer en esta canción la presencia -aún paradójica, aún hipotética- de ese simbolismo que tiene su origen en la interpretación medieval de Platón, para el que todo el universo es imitación, sombra, pero también señal del universo verdadero<sup>4</sup>. Señal privilegiada de ese mundo ideal será la amada, cuya realidad terrena se irá paulatinamente separando de su fantasma, de su imagen, mediación entre dos mundos, encarnación visible de la Idea por gracia de la imaginación. En este sentido, somos conscientes de que estamos haciendo una generalización con el fin de ilustrar la carga ideológica que subyace en la canción que estudiamos, pues tenemos presente la multiplicidad de matices que atraviesa la noción de amor a través de la historia de la poesía lírica. Del amor cortés, aunque tal afirmación puede extrapolarse a la lírica italiana, dice Lewis: “Un ampliamento della religione, una fuga dalla religione, o una religione rivale: il *Frauendienst* può essere ciascuna di queste cose oppure una loro combinazione” (Lewis 1969: 22). Así, el amor encontrará en Dante incluso “un *modus vivendi* con il cristianesimo”, “una nobile fusione dell’esperienza sessuale e religiosa” (Lewis 1969: 22), mientras que en Petrarca constituye una laceración, una fractura, por un lado, entre la religión y el amor, y por otro, entre la Laura terrena y la celestial, aspectos que delatan la entrada en la modernidad. Con la canción de Leopardi asistimos, como ya resaltara en su análisis Blasucci, a una modulación del sentimiento amoroso en la que, al contrario de cuanto venía sucediendo -también en Petrarca, que es quizá el modelo más cercano, estilística e ideológicamente, del poema-, “la *imago* leopardiana non corrisponde a un vero reale, come quella petrarchesca, ma è del tutto sostitutiva di quel vero” (Blasucci 1996: 76).

---

<sup>2</sup> Ofrece “L’esempio più alto dell’interpretazione moderna di una figura mitologica di natura platonica ma anche trovadorica-stilnovistico-petrarchesca” (Galimberti 2001: 69).

<sup>3</sup> “I limiti della materia sono i limiti delle umane idee (3. Settembre. 1823)” (Leopardi 1997: 2086).

<sup>4</sup> Lewis sintetiza de este modo el problema: “L’allegorista lascia il dato le sue passioni per parlare di qualcosa che, per sua ammissione, è meno reale e addirittura una finzione, mentre il simbolista lascia il dato per mettersi alla ricerca di qualcosa di più reale. [...] La distinzione è importante giacché le due cose, per quanto strettamente collegate, hanno storie diverse e diversi valori letterari. Il simbolismo ci arriva dalla Grecia e fa la sua prima comparsa nel pensiero europeo con i dialoghi di Platone. Il Sole è l’Imitazione di Dio, il tempo è l’immagine mobile dell’eternità, ogni cosa visibile esiste solo in quanto riesce ad imitare la Forma” (1969: 45-46).

En la defensa del valor ontológico o positivo de esa ensoñación, de esa facultad imaginativa, está la clave interpretativa de este poema, como trataremos de demostrar.

## 2. EXÉGESIS DEL POEMA

Haremos una lectura de la canción aprovechando las aportaciones de los distintos críticos que han explicitado la relación con el hipertexto de la tradición, así como trayendo a colación otros momentos de la obra leopardiana que nos parecen estar conectados idealmente con este texto. Tal como se afirma al final del poema, se trata de un himno a una entidad, “Cara beltà” –G. De Robertis (1978: 229) llama la atención sobre la abstracción de la fórmula en antítesis con el título- cuya aparición evanescente se describe según los cánones de la poesía amorosa: la mujer inspira amor “lunge”, desde lejos, en consonancia con el amor de *lonh* de la tradición provenzal, donde esa lontananza es no solo física; inspira al amante o “nascondendo il viso”, expresión que remite al “ma ’l viso nascondendo” de Petrarca en *Canzoniere* CXIX (Jacomuzzi 1975: 47), o “nei campi” donde, siguiendo el canon renacentista, se aparece como una Venus en medio de la naturaleza y confundida con ella. Solo se muestra al corazón, que no a la vista, en el sueño, como sombra divina<sup>5</sup>.

A la vaguedad e indefinición de la mujer, marcada por la lejanía, sigue la descripción de su extemporaneidad en clave de hipótesis: el amante se pregunta si su amada pertenece a la Edad de Oro o a un mundo que ha de llegar, o si, como fantasma o aparición, pasa entre la gente, casi suspendida en el aire, como no perteneciendo a este mundo (vv. 7-11).

La segunda estrofa parece referirse, en una recreación petrasquesco-dantesca, a la situación anímica del amante después de la muerte de la amada, es decir, a la pérdida de la esperanza de verla viva si no es en el más allá (vv. 12-16). Las sugerencias, ante todo petrasquescas, y también dantescas, que Blasucci enumera concienzudamente en su análisis (Blasucci 1996: 74-77), alcanzan especialmente en esta estrofa un valor de citación, de homenaje, a la vez tierno e irónico, a la tradición lírica, ya que, en el fondo, falta la esperanza, no ya de ver viva a la amada, sino de que esta se encarne, de que venga a esta vida. Por ello solo la hipótesis de un más allá podría realizar tal esperanza.

El poeta hace referencia a un tiempo, el de la primera adolescencia, en que el elemento femenino podía aún constituir para él mediación real entre el mundo prosaico y una felicidad ansiada (vv. 16-19). El sustantivo “viatrice”, que fónicamente casi se identifica con Beatrice, y cuyo sentido (guía, mediadora, la que hace la vía) coincide con el valor simbólico dantesco, nos introduce en una atmósfera paradisíaca. Pero la situación descrita en los versos siguientes no es análoga: la belleza a la que

---

<sup>5</sup> En *Il primo amore* la aparición de la amada en sueños se presenta de manera casi idéntica: “Oh come viva in mezzo alle tenebre / Sorgea la dolce imago, e gli occhi chiusi / la contemplavan sotto le palpebre! (vv. 25-27)” (Leopardi 1998b: 208).

Leopardi aspira rehúsa toda mediación con la existencia empírica, no hay aquí un correlato sensible respecto a la amada, pues su indefinición, de la que depende su perfección, la hace irreconciliable con lo real. El tema será desarrollado en clave irónica en el *Dialogo di Torquato Tasso e del suo genio familiare*, pero siempre con una ironía no exenta de ternura, cuyo aspecto positivo conserva el sentimiento del poder de la imaginación: la amada ideal no puede mostrarse sino en la lejanía, la *dolce imago* no resiste a la realidad (vv. 16-19). La belleza ideal pertenece al mundo inmaterial, no existe sino como fruto de la imaginación; forma parte de lo que no es, de lo que supera los confines de lo real y que sin ser real, sin embargo, nos inspira.

La imagen, desprendida de toda conexión con su origen terrenal, suspendida en el sueño, es el origen de toda posible beatitud:

[...] quando la donna che egli ama, se gli rappresenta dinanzi in alcun sogno gentile, esso per tutto il giorno seguente, fugge di ritrovarsi con quella e di rivederla; sapendo che ella non potrebbe reggere al paragone dell'immagine che il sonno gliene ha lasciata impressa, e che il vero cancellandogli dalla mente il falso, priverebbe lui del diletto straordinario che ne ritrae (Leopardi 1986: 109)<sup>6</sup>.

La absoluta incompatibilidad entre el plano terreno y la imagen ideal que la imaginación crea, la dualidad irreconciliable mundo-idea se profundizará en la tercera estrofa, en la forma de la demostración por absurdo. La encarnación de la Idea en la tierra significaría la beatitud y llevaría al amante a seguir “loda e virtù” (de nuevo la religión de amor), es decir, a creer en la realidad de los valores y obedecer al ideal. Si el amor bajara a la tierra como realidad, la vida sería divina, intachable, celestial. Es la realidad empírica misma la que desmiente tal hipótesis: los tres aspectos que reúne en sí la Idea platónica, Belleza (“tale quale il mio pensier ti pingè”), Verdad (“vera”) y Bien (“loda e virtù”) articulan la argumentación: si el amante pudiese ver identificadas en la mujer belleza y verdad, no podría sino reunir en sí virtud y felicidad. Pero el “fato” impone su ley.

El motivo del paisaje aparece en la siguiente estrofa (vv. 34-36), donde el *topos* petrarquesco del *locus amoenus*, de la vida solitaria y reflexiva del amante (vv. 27-

---

<sup>6</sup> Leopardi invierte el *topos* dantesco del encuentro con la amada: Dante ansía en *La Vita Nuova* el encuentro con la Beatriz diurna (concreta) pues es capaz de contemplarla desde la transfiguración, elevando el nivel de la realidad sensible a una dimensión trascendida. Mientras que con el poeta medieval nos encontramos ante “el poderoso movimiento de introversión y reflujo del *eros* hacia sí mismo, que es el resorte dinámico de la individuación”, por lo que la pérdida de la amada posibilita “un proceso de transformación hacia un nivel superior de conciencia” (Scrimieri 2005: 104-105), en el caso del romántico el reflujo del *eros* ante la no realización externa del amor, no se resuelve en una síntesis, sin dejar por ello de ser objeto de contemplación de la imaginación. Leopardi evita el encuentro con la amada sensible y concreta porque esta no puede soportar la confrontación con su transfiguración en sueños. La facultad imaginativa como esencial y constitutiva de la vida humana puede deducirse en este pasaje de la *operetta morale*, armoniosa unión de dialéctica y poesía: “Tasso Per tanto, poiché gli uomini nascono e vivono al solo piacere, o del corpo o dell’animo; se da altra parte il piacere è solamente o massimamente nei sogni, converrà ci determiniamo a vivere per sognare: alla qual cosa, in verità, io non mi posso ridurre. Genio Già vi sei ridotto e determinato, poiché tu vivi e che tu consenti di vivere” (Leopardi 1986: 110).

41) se modula en Leopardi de un modo nuevo: el tono elegíaco por unas esperanzas e ilusiones perdidas, que en Petrarca se mezclaban además con el arrepentimiento, deja paso a la exaltación de la idea en su pura idealidad. El objeto de amor no aparece como perdido sino como inexistente<sup>7</sup> en el plano real, sin perder por ello su valor como elemento que suscita e impulsa a la vida (vv. 40-41). El poeta es aquel que, intempestivamente, en contraposición a la sofocante realidad, conserva 'l'alta specie', pues aquietta su deseo con la imagen ya que la posibilidad de saciarse con la verdad encarnada en lo real le es arrebatada: "poi che del ver m'è tolto" (v. 44)<sup>8</sup>. Es interesante reparar en el valor semántico de 'ver' en este verso, antitético respecto del sentido que normalmente tiene en Leopardi<sup>9</sup>. Nos parece que 'ver', en este concreto contexto, hace referencia a la posibilidad de que la imagen ideal se realice o encarne en la vida terrena, a la posibilidad de una reconciliación de estos dos contrarios. No se trata de 'ver' como lo exclusivamente perceptible por los sentidos, imagen interna nacida de la percepción sensible, correlativa con la realidad externa, sino justamente de la síntesis de la imagen mental nacida de la percepción interior, intuitiva con la imagen sensorial, procedente de la realidad externa. ¿Qué valor podría tener para el poeta la realidad fáctica sin la imagen interna; es más, cómo podría darse el 'ver' sin la *imago*?<sup>10</sup>.

<sup>7</sup> "All' altezza della canzone *Alla sua donna* l' oggetto delle speranze e dei desideri non appare come perduto, ma come inesistente, o esistente in un altrove, assolutamente non localizzabile, e ogni possibilità viene delegata al versante dell' immaginazione, produttrice, in questo caso, dell' inno alla donna 'che non si trova'" (Jacomuzzi 1975: 43).

<sup>8</sup> Los últimos versos de *Il primo amore* presentan, de nuevo, una situación análoga, casi idéntica, a la de estos versos, si bien aquí el poema se halla aún vinculado a una referencia biográfica (la primera experiencia de enamoramiento a raíz de la visita de la prima Geltrude Cassi en 1817, que dará lugar también a las *Memorie del primo amore*): "Vive quel foco ancor, vive l' affetto / spira nel pensier mio la bella imago, / da cui , se non celeste, altro diletto / giammai non ebbi, e sol di lei m' appago" (vv. 100-103) (Leopardi 1998b: 212). El amante se sacia con la "bella imago", en ausencia de una experiencia real.

<sup>9</sup> El *vero* alude, en primer lugar, a la realidad que la experiencia revela, mostrando los límites ciertos de las cosas y su insuficiencia con respecto a nuestras ilusiones. Está en relación, por tanto, con la facultad analítica y con la filosofía moderna, cuya concepción de la razón como cálculo reduce la realidad a lo medible y delimitable. El *vero* tiene un efecto devastador sobre las ilusiones humanas y hace derivar nuestra concepción del mundo hacia lo prosaico, debilitando progresivamente los valores. Pero *vero*, término opuesto a *illusione*, no es sinónimo de *verità*. Biancu (2006: 108) defiende la tesis según la cual, en el pensamiento de Leopardi, *verità* reivindica un espacio más amplio que el del *vero*, aludiendo a la capacidad del genio de contener en una sola mirada especulativa, desde la lógica de la paradoja, *vero* e *illusione* como componentes de la realidad. Un pensamiento del *Zibaldone* que expresa inmejorablemente la distinción *vero/verità* es este del 21 de octubre de 1821 (*Zibaldone* 1961-1962): "Quell' anima che non è aperta se non al vero puro, è capace di poche verità, poco può scoprire di vero, poche verità può conoscere e sentire nel loro vero aspetto, pochi veri e grandi rapporti delle medesime, poco bene può applicare i risultati delle sue osservazioni e ragionamenti. Lo dimostra anche l' esperienza usuale, nelle stesse nostre parti meridionali e immaginose, e gl' immensi spropositi o di opinione o di condotta ec. che tutto giorno si leggono o ascoltano o vedono, ne' freddi ragionatori, inaccessibili ad ogni illusione. Cercando il puro vero, non si trova. La ricerca delle verità, massime delle più grandi, e sopra tutto di quelle che spettano alla scienza dell' uomo ha bisogno della mescolanza, ed equilibrato temperamento di qualità contrarissime, immaginazione, sentimento, e ragione, calore e freddezza, vita e morte, carattere vivo e morto, gagliardo e languido ec. ec." (Leopardi 1997: 1325).

<sup>10</sup> En su análisis de los aspectos psicológicos de la disputa medieval entre nominalismo y realismo puestos en relación respectivamente con la disposición extravertida e introvertida, Jung desarrolla la idea de una

Ahora bien, si la creencia en la actualización del símbolo, es decir, en la actualización de la síntesis de lo ideal y lo real es negada por el intelecto del amante y siempre proyectada a un pasado mítico, no por ello, sin embargo, puede aquel negar su existencia y su influencia en el ánimo: “di te pensando a palpitare mi sveglia” (vv. 40-41).

Este aspecto positivo del platonismo a partir de su efectiva negación, que Leopardi lleva a cabo en el *Zibaldone*<sup>11</sup> ha sido desarrollado, siguiendo a Rigoni (1985: 56-72), por Massimo Cacciari que, adoptando la fórmula de ‘platonismo paradójico’, hace hincapié en la particular y compleja posición que nuestro poeta adopta frente a la Idea:

“Viver beato” sarebbe infatti, poterti amare in terra “vera e quale il mio pensiero ti finge”<sup>12</sup>. Felicità sarebbe che l’Idea fosse effettuale, potesse “incarnarsi” e cioè che il nostro amore per l’Idea potesse realmente compiersi. Ma se tale compimento è illusione, è divino, sì, ma pur sempre errore, non illusione è questo disperato amore teso a ‘indicare’ la vita mortale, reale è il suo perenne ‘fingersi’ immagini “dell’eterno idee” (Cacciari 1992: 149).

La quinta y última estrofa en que el extrañamiento y sublimación alcanzan su máxima armonía, constituye uno de esos momentos líricos que caracterizan a

---

posible tercera vía para la conciliación de los contrarios que nos parece pertinente traer aquí a colación: “Al ‘esse in intellectu’ le falta la realidad palpable, al ‘esse in re’ le falta el espíritu. Ahora bien, idea y cosa se encuentran y contrapesan en la psique del hombre. ¿Qué es al cabo, la idea, si la psique no le facilita un valor vital? ¿Qué es la cosa objetiva si la psique le priva de la fuerza condicional de la impresión sensible? ¿Y qué es la realidad, si no es una realidad en nosotros, un ‘esse in anima’? La realidad vital no está dada exclusivamente ni por el comportamiento efectivo, objetivo, de las cosas, ni por la fórmula ideal, sino en virtud de la conjunción de ambos, dentro del proceso vital psicológico, por el ‘esse in anima’. Solo por la actividad vital específica de la psique alcanza la percepción sensible, la hondura impresiva y la idea de la fuerza efectiva que son partes integrantes ineludibles de una realidad vital” (Jung 1971: 74-75).

<sup>11</sup> Rigoni nos hace reparar en el modo en que Leopardi, con gran hondura filosófica, considera el platonismo, aun rechazándolo, como la única teoría que sería capaz de ofrecer un fundamento absoluto del mundo, en una argumentación del *Zibaldone* del 16 de Septiembre de 1821: “Il sistema di Platone delle idee preesistenti alle cose esistenti per sè, eterne, necessarie, indipendenti e dalle cose e da Dio: non solo non è chimerico, bizzarro, capriccioso, arbitrario, fantastico, ma tale che fa meraviglia come un antico sia potuto giungere all’ultimo fondo dell’astrazione, e vedere sin dove necessariamente conduceva la nostra opinione intorno all’essenza delle cose e nostra, alla natura astratta del bello e brutto, buono e cattivo, vero e falso. Platone scoprì, quello ch’è infatti, che la nostra opinione intorno alle cose, che le tiene indubitabilmente per assolute, che riguarda come assolute le affermazioni, e negazioni, non poteva né potrà mai salvarsi se non supponendo delle immagini e delle ragioni di tutto ciò ch’esiste, eterne necessarie ec. e indipendenti dallo stesso Dio, perchè altrimenti: 1) si dovrà cercare la ragione di Dio, il quale se il bello il buono il vero ec. non è assoluto né necessario, non avrà nessuna ragione di essere, né di esser tale o tale; 2) posto pur che l’avesse, tutto ciò che noi crediamo assoluto e necessario non avrebbe altra ragione che il voler di Dio; e quindi il bello il buono il vero, a cui l’uomo suppone un’essenza astratta, assoluta, indipendente, non sarebbe tale, se non perchè Dio volesse, potendo volere altrimenti, e al contrario. Ora, trovate false e insussistenti le idee di Platone, è certissimo che qualunque negazione e affermazione assoluta, rovina interamente da se, ed è meraviglioso come abbiamo distrutte quelle, senza punto dubitar di queste (*Zib.* 1712-1714: 16 Settembre 1821)” (Leopardi 1997: 1190-1191).

<sup>12</sup> Curiosamente, Cacciari comete aquí el error de transcribir “finge” por “pinge”, aunque se trata de un error significativo, ya que, como ha observado Blasucci en su meticoloso análisis, argumentando acerca de la proximidad de la lírica con el idilio *L’infinito*, “finge” está entre las variantes de este verso (1996: 66).

Leopardi como poeta cósmico. Moviéndose en el espacio de la posibilidad, las hipótesis que ya vimos enumeradas en la autorrecensión, se suceden aquí, desplegando la imaginación del lector hacia perspectivas muy alejadas: el mundo del arquetipo en el hiperuranio platónico eternamente separado e incapaz de ‘caer’ en el plano de lo sensible, la alusión a un universo aristotélico-ptolemaico –en la expresión dantesca “superni giri”– y por último la concepción moderna inspirada en Fontenelle de un universo de infinitos mundos, uno de los cuales podría albergar la ansiada utopía. Imágenes de no-lugar que hacen de contrapunto a esta nuestra realidad prosaica. En el himno del *ignoto amante* hay una voluntad de proyección cósmica, de trascendencia del espacio conocido, que nos retrotrae al movimiento de superación de lo finito que mueve el ánimo del poeta en el idilio *L’infinito*<sup>13</sup>.

Los límites de lo real y la aceptación, en este caso, de la irrealidad absoluta del ideal femenino no impiden a Leopardi, en una prodigiosa operación de la facultad poética, activar la imaginación productiva y proyectarse en el territorio de lo posible, del pensamiento que finge la *dolce imago* y en ella se sostiene. Único resquicio que la realidad no es capaz de arrebatarse al hombre sensible e imaginativo<sup>14</sup>.

### 3. EL PLATONISMO PARADÓJICO

Una lectura del canto que pretendiera hacer de Leopardi un defensor de la Idea platónica como principio ontológico de la realidad en sentido fuerte, es decir, como símbolo de una realidad superior y que, por tanto, asimilara su platonismo a la ola de espiritualismo que entonces se extendía por Europa, carecería de fundamento. Sin embargo, su perfecto opuesto –la tesis de que la canción tiene un origen mental y es un puro ejercicio de extrañamiento frente a una tradición que se desmitifica, es decir, frente a una concepción del amor ideal destruida por un sensismo y materialismo consecuentes hasta el final– traiciona, desde nuestro punto de vista, la verdadera esencia del canto, privilegiando solo uno de los polos que conjugados crean esa paradójica unión de sublimación e ironía en que el poema consiste<sup>15</sup>.

---

<sup>13</sup> Blasucci describe esta analogía: “La donna ideale diventa così l’equivalente degli ‘interminati spazi’: una finzione del pensiero favorita dalla sua lontananza (‘che amore / lunge m’inspiri’), anzi dal suo stesso non essere presente nello spazio e nel tempo del poeta; lontananza e assenza che adempiono, come la siepe, l’ufficio di stimolare il lavoro dell’immaginazione” (Blasucci 1996: 66-67). Si en *L’infinito* la comparación se da entre horizonte real e infinito imaginario, en la canción amorosa los términos de la comparación son la mujer real y la ideal.

<sup>14</sup> “All’uomo sensibile e immaginoso, che viva, come io son vissuto gran tempo, sentendo di continuo e immaginando, il mondo e gli oggetti sono in certo modo doppi. Egli vedrà cogli occhi una torre, una campagna; udrà con gli orecchi un suono d’una campana; e nel tempo stesso coll’immaginazione vedrà un’altra torre, un’altra campagna; udrà un’altro suono” (Leopardi 1997: 2977-2978). Ha sido Galimberti (2001) quién ha llamado la atención sobre este texto que expresa inmejorablemente, en esta concepción doble de los objetos percibidos por la sensibilidad o la imaginación, el trasfondo dualista y platónico, que, aunque de un modo del todo particular, está presente en la poesía y pensamiento leopardianos.

<sup>15</sup> El platonismo leopardiano es “uno dei due poli intellettuali della concezione di Leopardi” (Rigoni 1985: 69).



La centralidad del platonismo, en especial en este año 1923, pero también a lo largo de toda la producción leopardiana, no necesita demostración<sup>16</sup>. Conocemos, además, el modo en que Leopardi razona, a partir de las tesis de Locke, sobre las consecuencias para el pensamiento de la caída de las ideas como modelos absolutos de la realidad:

[...] Supporre il bello e il buono assoluto, è tornare alle idee di Platone, e risuscitare le idee innate dopo averle distrutte, giacchè tolte queste, non v'è altra possibile ragione per cui le cose debbano assolutam. e astrattamente e necessariamente essere così o così, buone queste e cattive quelle. Indipendentemente da ogni volontà, da ogni accidente, da ogni cosa di fatto, che in realtà è la sola ragione del tutto, e quindi sempre e solamente relativa, e quindi tutto non è buono, bello, vero, cattivo, brutto, falso, se non relativamente; e quindi la convenienza delle cose fra loro è relativa, se così posso dire, assolutamente (Leopardi 1997: 970).

Esa caída de las ideas es correlativa al mito del abandono por parte de los dioses del mundo de los hombres, que en la *Storia del genere umano* inaugurará las *Operette morali* y que solo puede ser leída en clave platónica. Timpanaro (1969) piensa, en concreto, en el *Protágoras* y en el *Banquete*.

La presencia en esta lírica del platonismo y del neoplatonismo, un platonismo cristiano que se plasma desde la religión de amor hasta el *Canzoniere* de Petrarca que, no olvidemos, Leopardi anotaré, es innegable, así como en *Il pensiero dominante* y *Aspasia*, composiciones más tardías, con las que *Alla sua donna* forma un tríptico amoroso. Una mirada de conjunto a estas tres líricas nos permite ver la evolución de la relación del poeta con el objeto amoroso como Idea platónica y es en la modulación de esta relación donde reside el matiz que determina nuestra interpretación.

En *Alla sua donna*, “*la donna che non si trova*”, es la Idea que no se encarna. El poeta no tiene, en realidad, la esperanza de que la amorosa idea pase al plano de la realidad fáctica; sin embargo es incapaz de renunciar a la gozosa proyección de su posibilidad, es incapaz de renunciar a su canto, que eleva en un espacio imaginario. No hay acritud en el canto, ni despecho, pues la indeterminación e incorporeidad de la idea amorosa que es en realidad la Idea que en sí aúna todos los atributos del ser en su máximo exponente, Bien, Verdad, Belleza son *conditio sine qua non* de su perfección. La sublimidad es directamente proporcional a la indefinición de la Idea. La Belleza es lo que no es este mundo, pero lo que no es este mundo solo se nos muestra a través del ideal. Sin embargo, toda figuración poética está necesitada de un sustrato sensible, un doble terrenal del que partir y a través del cual elevarse a ese otro mundo que la imaginación crea. El poeta, fascinado por la sublimidad de la Idea que vislumbra, y solo gracias a esa fascinación, comprende la insuficiencia de lo real: “E potessi io, / nel secol tetro e in questo aer nefando, / l’alta specie serbar” (vv. 41-45).

<sup>16</sup> Timpanaro, en su estudio sobre el interés de Leopardi por Platón, enumera sus lecturas de los diálogos en este año y resalta su proyecto de traducción para el editor De Romanis, después abandonado (Timpanaro 1969: 209).

La Idea, cuya perfección impide su objetivación, pasa al plano subjetivo en *Il pensiero dominante*, al considerarse como furor de la mente, obsesión que anula cualquier otro pensamiento. Los oxímoron con que se describe ese pensamiento, dulce y poderoso, terrible y querido, delatan su ligazón con el sentimiento de lo sublime. La conciencia de la naturaleza subjetiva del pensamiento amoroso no amigora, en absoluto, su naturaleza epifánica: “dono del ciel”, “natura arcana”, “gioia celeste”. Pero el oxímoron que recoge en sí la contradicción que el canto resuelve, clave fundamental de la interpretación, es “divino error”<sup>17</sup>.

La tradición filosófica que nos viene de Grecia, y en gran medida de Platón, nos condiciona y conforma haciéndonos comprender el pensamiento como imagen, *éidos*. El amante en soledad<sup>18</sup>, desde la *La Vita Nuova*, ve resurgir la imagen en su mente, y según la definición de amor como *immoderata cogitatio*, en ella se deleita. Así mismo en *Il pensiero dominante* el pensamiento amoroso domina al poeta: “Come solinga è fatta / la mente mia d’allora / che tu quivi prendesti a far dimora! / Ratto d’intorno intorno al par del lampo / gli altri pensieri miei / tutti si dileguar. Siccome torre / in solitario campo, / tu stai solo, gigante, in mezzo a lei.” (vv. 13-20) (Leopardi 1998b: 376). La síntesis de elementos opuestos, de sentimientos aparentemente contradictorios en la contemplación de la Idea se expresa a través de la lógica oximórica de lo sublime: “Quanto più torno / a riveder colei / della qual teco ragionando io vivo, / cresce quel gran diletto, cresce quel gran delirio, ond’io respiro” (vv. 125-129) (Leopardi 1998b: 382). La unión paradójica de aspectos contradictorios (deleite y delirio) en la contemplación de la Idea, que consciente de su irrealidad se ha convertido en *pensiero*, es capaz de ejercer un poder tal sobre el alma del hombre, que su seducción, por un lado, lo eleva prodigiosamente sobre las cosas mundanas, y por otro le confiere un valor que lo libera de todo temor. Un sentimiento que sobrevive al *vero*, y que a él se adecua, constituyendo una forma de existencia, la de la imaginación creativa, que la realidad fáctica no puede anular.

<sup>17</sup> “Ahi finalmente un sogno / in molta parte onde s’abella il vero / sei tu, dolce pensiero; / sogno e palese error. Ma di natura, / infra i leggiadri errori, / divina sei;” (vv. 108-113) (Leopardi 1998b: 382).

<sup>18</sup> En la soledad renacen todas las ilusiones que el contacto con los hombres va mermando poco a poco. El poder vitalizante de la soledad sobre el genio y la imposibilidad de extirpar definitivamente las ilusiones es un aspecto que Cacciari resalta en su ensayo *Soledad acogedora, de Leopardi a Celan*: “Para resolver la contradicción resulta por lo tanto imprescindible aclarar el sentido de aquella ilusión leopardiana, frente a la cual un mero desencanto, una simple *Aufklärung*, nada significa. Es en la soledad donde alcanzamos una conciencia plena de nuestra *imposibilidad de desesperar*. La imaginación, que en soledad se ‘revalora’, no permite que olvidemos en efecto la miseria y vanidad del todo, sino que obliga a *experimentar*, por nuestra parte, que incluso la desesperación nos es negada. La soledad se ocupa esencialmente girando en torno a esta idea: que en vano es esperar o, más bien, que es el colmo de la ilusión esperar que esperanzas e ilusiones llegarán por fin a desaparecer efectiva y definitivamente. Estas nunca encuentran sepultura, sino que siguen siempre atormentándonos. La *perfecta* desesperación no existe: este es el tema que se extiende como fondo, como bajo continuo que resuena a lo largo de todo el *Zibaldone*. Pero, ¿por qué no existe, por qué no puede hacerlo? ¿Por qué razón el filósofo solitario *ve* que no puede darse su existencia? Porque el hombre, tal y como es, el *Dasein* del hombre, es esencialmente imaginación, es decir, facultad-capacidad de poner en imagen, de producir imágenes, de convertir en imagen y memoria la totalidad de las cosas. Las diversas imágenes pueden ser ilusiones, pero la facultad de imaginar no es ninguna ilusión, al contrario, es realísima; ella es nuestra propia realidad” (Cacciari 2004: 15-16).

La vitalidad que confiere esta clase de existencia no depende de la mayor o menor experiencia del dolor humano, que no niega, sino que convive con él y sobrevive a todo nihilismo de la razón. Como en la *Storia del genere umano*, Eros, hijo de *Venere Celeste*, mitad dios mitad mortal, es el único dios que sobrevive al *vero*; así el *pensiero dominante* pervive más allá del poder destructor de la *ratio nihilista*, sin dejar de ser error. Como en *Alla sua donna*, es ese error el que permite hacerse conscientes de la imperfección del mundo: sin el ideal no es posible juzgar la maldad de aquel. Paradójicamente, el deslumbramiento ante lo Uno, fusión sublime de Belleza, Verdad y Bien, inefable e indeterminado, falso en cuanto que es imposible su manifestación física, ejerce, sin embargo, su efecto sobre el poeta, que ve desde la altura que le confiere la imaginación “la vita infelice e il mondo sciocco”, “l’umana viltà”, “l’età superba” y puede sustraerse a un orden, el del *fato*, gracias a otra legislación, la del corazón<sup>19</sup>.

En *Aspasia* asistimos a la muerte de la Idea. Pero se trata más bien, de nuevo, del contraste idea-realidad, de la abismal distancia entre la mujer ideal y la mujer real; la destrucción de la “figlia della sua mente” atañe solo a su conexión con la mujer real, cuya belleza mostraba una “dolce somiglianza” con “l’amorosa idea”: “Giace per sempre, oggetto / della mia vita un dì: se non se quanto, / pur come cara larva, ad ora ad ora / tornar costuma e disparir” (vv. 71-74) (Leopardi 1998b: 412). En el corazón-sepulcro del poeta queda custodiada la Idea; corazón que conoce el desencanto, pero que, incapaz de desesperar, puede ver revivir la Idea como larva, como fantasma, como imagen.

De este modo, nuestra canción, junto con *Il pensiero dominante* y *Aspasia*, presentan un núcleo de sentido esencial, y más que una evolución de la pérdida de la fe en la Idea hasta su definitiva negación, muestran distintos momentos de un mismo planteamiento. El objeto amoroso, la ‘amorosa idea’, no puede encarnarse, en el sentido de realizarse, jamás; el amante se engaña porque vislumbra en la mujer un *senhal* de ese otro mundo que su imaginación creativa proyecta<sup>20</sup>; con ello, no ama a la mujer, sino a la imagen divina que se forja de ella, en la que fusiona simbólicamente Verdad, Belleza y Bien. El contraste con la realidad le puede hacer caer en el

<sup>19</sup> Llamamos la atención sobre la reiterada aparición de *una, uno* en *Alla sua donna*: “Se delle eterne idee / L’una sei tu [...]” (vv. 45-46) (Leopardi 1998b: 288) y en *Il pensiero dominante*: “Anzi quell’altro effetto / se non quell’uno intra I mortali ha sede?” (vv. 71-72) (Leopardi 1998b: 380), “[...] solo un affetto vive tra noi: quest’uno, / prepotente signore / dieder l’eterne leggi all’uman core.” (vv. 76-79) (Leopardi 1998b: 380), aventurando la hipótesis de que tal elección forma parte de la buscada atmósfera neoplatónica de estos poemas.

<sup>20</sup> El término “segno” en el sentido aquí atribuido aparece en *Sopra il ritratto di una bella donna scolpito nel monumento sepolcrale della medesima*, es decir, como *senhal* en sentido platónico-cristiano, en un pasaje que ilustra el proceso que del “angelico aspetto” mueve a “ammirabil concetto”, aunque aquí el motivo dominante es el contraste, de gusto barroco, entre belleza viva y su degeneración fisiológica: “[...] Oggi d’eccelsi, immensi / pensieri e sensi inenarrabil fonte, / beltà grandeggia, e pare, / quale splendor vibrato / da natura immortal su queste arene, / di sovrumani fati, / di fortunati regni e d’aurei mondi / segno e sicura speme / dare al mortale stato: / diman per lieve forza, / sozzo a vedere, abominoso, abietto / divien quel che fu dianzi / quasi angelico aspetto, / e dalle menti insieme / quel che da lui moveva / ammirabil concetto, si dilegua” (vv. 23-38) (Leopardi 1998b: 434-436).

desencanto, pero nada puede hacerle desesperar para siempre, pues el poder de la imagen, de la imaginación creativa, renace una y otra vez; es su ser más íntimo. La Idea es, por tanto, la proyección del poeta, la figurativización de su corazón, que ninguna experiencia destruye, idea amorosa, cuya potencia ontológica pone límites al poder aniquilante de la razón. Si ha caído toda posibilidad de continuidad entre la idea y la realidad, sin embargo, paradójicamente, esa posibilidad renace como pensamiento; lo absoluto, lo 'otro' de la realidad halla su representación en la poesía pensante que se percibe a sí misma en la imagen. La razón, al poner sus límites, descubre su incapacidad para proporcionar una respuesta totalizante, muestra su impotencia, su otra faz. En la bipolaridad del pensamiento leopardiano está su valor.

En definitiva, la verdadera realidad es la realidad fáctica, el mundo 'falso' y profano de las sensaciones y de las opiniones, la perversa coquetería de Aspasia; pero gracias a la *manía* amorosa, a la creación de la imaginación, podemos juzgar y ver la insuficiencia de este mundo, elevarnos sobre él desde la solitaria posición de quien contempla la realidad en su conjunto. El 'platonismo' se conserva, aunque el valor ontológico de los términos de la teoría se haya transmutado, pues, si bien la realidad es apariencia (en cuanto que siempre cambiante y relativa), solo en la hipótesis puramente ideal de una realidad absoluta podemos juzgar su relatividad.

Esta particular perspectiva platonizante, ajena a todo espiritualismo o teleologismo en sentido estricto, que desde el desencanto mide el poder de imposición de la idea-imagen, nos disuade de una interpretación meramente alegórica de *Alla sua donna*. El objeto amoroso es, siguiendo nuestra argumentación, símbolo, en cuanto que figurativización de lo 'otro' de la realidad que, sin embargo, es y pesa en el alma del poeta, hasta el punto de constituir su ser más esencial.

Cacciari ha visto la analogía que se puede establecer entre la isla, rodeada por un mar tempestuoso del prólogo de la *Crítica de la razón pura*, y la *siepe*, rodeada por un horizonte lejano e inconmensurable<sup>21</sup>. Se trata aquí del contraste entre lo conocido y su límite, entre la percepción sensible y la imaginación, entre *Verstehen* y *Denken*. La tesis de Cacciari es la de que la nostalgia insaciable que anima el pensamiento, traspasando los límites de lo cognoscible, constituye un dato innegable y una tendencia inextirpable de la condición humana para ambos autores. Esa tendencia reaparecerá en la tercera crítica como facultad del alma que constituye al genio: *Geist* (espíritu), según el mismo Kant expone, no es otra cosa que la capacidad de exhibir las ideas de la razón por medio de ideas estéticas.

Releyendo la *Crítica del Juicio*, cedemos, como Cacciari, a la tentación de servirnos de la compleja teorización kantiana para la interpretación del poema que nos ocupa. Aun reconociendo la dificultad de explicar la relación entre estos dos autores, dificultad que reside en la rigurosidad y especificidad de la terminología kantiana-

---

<sup>21</sup> "È molto interessante notare che l' "isola" dell' intelletto è abbracciata da oceani in tempesta, in Kant, da infinito silenzio, in Leopardi. La situazione, come andiamo dimostrando, è del tutto analoga sotto profilo teorico, mentre si presenta opposta sotto quello dell'immaginazione! Kant rivela qui una sensibilità quasi pre-romantica, affatto estranea al vero filosofo leopardiano" (Cacciari 1992: 152).

na, nos esforcemos en explicitar en cada caso, más allá de las barreras terminológicas, la sintonía que une en un aspecto y separa en otro, aunque en cualquier caso ilumina recíprocamente, ambos pensamientos.

En *L'infinito*, la *finzione* de un infinito imaginario más allá de la *siepe*, y la *comparazione* entre “quello infinito silenzio” y “questa voce” (referida al viento que se oye “stormir tra queste piante”), constituyen el modo particular con que el poeta hace presente la dialéctica experiencia/imaginación, o, dicho en términos kantianos, fenómeno/*noúmeno*. La incapacidad del ánimo de aquietarse en su oscilación entre percepción sensible e infinito imaginario (sea este de origen visual o auditivo, espacial o temporal), conduce ante la imposibilidad de enlazar experiencia e imaginación, presente y eternidad, fenómeno y *noúmeno* al naufragio en el mar interior del alma. La experiencia de lo sublime, categoría estética que, desde el pseudo Longino (siglo I d.c.) y a través de Burke llega tanto a Kant como a Leopardi, está claramente presente tanto en *Alla sua donna* como en *L'infinito*<sup>22</sup>.

En el párrafo 49 de la tercera crítica encontramos la iluminante distinción kantiana entre idea estética e idea de la razón:

[...] ma per idea estetica intendo quella rappresentazione dell'immaginazione che dà occasione di pensare molto, senza che però un qualche pensiero determinato, cioè un concetto, possa esserle adeguato, e che di conseguenza nessun linguaggio possa completamente raggiungere e rendere intelligibile. Si vede facilmente che essa è il correlato (pendant) di un'idea della ragione, che è viceversa un concetto cui non può essere adeguata alcuna intuizione (rappresentazione dell'immaginazione) (Kant 1999:149).

De acuerdo con esta reflexión, podemos establecer una analogía entre la concepción kantiana de idea de la razón y de idea estética y los poemas de *L'infinito* y *Alla sua donna*<sup>23</sup>. En el caso de *L'infinito* nos encontramos ante una idea de la razón pues

---

<sup>22</sup> Nos referimos aquí, en concreto, a la descripción kantiana de lo sublime matemático, dejando de lado la descripción de lo sublime dinámico; lo sublime, por tanto, como infinito, como “ciò rispetto a cui, a paragone, tutto il resto è piccolo” (Kant 1999: 86).

<sup>23</sup> Antes de avanzar en la exposición del paralelismo entre idea racional e idea estética, en correspondencia con *L'infinito* y *Alla sua donna*, conviene aclarar, sirviéndonos para ello también de un intérprete kantiano, Luigi Pareyson, el valor de los términos, en la concepción gnoseológica kantiana. El ámbito del conocimiento consiste únicamente en la síntesis de intuición de la imaginación y concepto del intelecto en un esquema cognoscitivo en que se da su perfecta adecuación. La *intuición* hace referencia a los contenidos de la experiencia, que a través de las formas *a priori* de la experiencia (el espacio y el tiempo), son esquematizadas (temporalizadas) por la imaginación en su uso teórico (cognoscitivo). Es decir, que cuando se habla de intuición se hace referencia a la intuición sensible, que la conciencia recibe de modo pasivo. Por *concepto del intelecto* nos referimos al uso de las categorías, de las formas del intelecto que en síntesis con la intuición de la imaginación nos permite conocer un objeto. El concepto, más allá del ámbito cognoscitivo, se transforma en idea dejando de constituir conocimiento del objeto. Hay dos tipos de ideas: la idea racional consiste en un concepto de la razón al que no se adecua intuición alguna; la idea estética consiste en una intuición de la imaginación libre a la que no se adecua concepto alguno. En palabras de Pareyson, parafraseando a Kant: “Le idee razionali sono rappresentazioni ‘riferite ad un concetto secondo un principio oggettivo, senza poter fornire però una conoscenza dell’oggetto’: sono concetti, ma non dell’intelletto, bensì della ragione, cioè concetti trascendenti, non immanenti. Le idee estetiche sono rappresentazioni ‘riferite ad una intui-

asistimos a la imposibilidad de que lo sensible sacie el impulso de la imaginación de ir siempre más allá, o dicho en términos kantianos, asistimos a la impotencia de la imaginación para representar una idea de la razón. La imposibilidad de representar estéticamente la idea de lo infinito, produce lo sublime, el naufragio en el mar del alma. Desde el punto de vista kantiano el fracaso de la imaginación muestra el triunfo de la idea de la razón, y lo sublime debe ser buscado, por tanto, más en el ánimo del hombre que en la naturaleza<sup>24</sup>. En el caso de *Alla sua donna* nos encontramos ante una idea estética, ya que aquí una representación (la de *la donna che non si trova*) reúne en sí múltiples atributos estéticos y elementos simbólicos asociados, sin poder enlazarse a un concepto determinado, aunque el punto de partida de la representación haya sido un concepto.

Según la concepción kantiana, el espíritu (*Geist*) es lo que hace que una obra de arte sea lo que es y consiste en la facultad del genio de manifestar a través de ideas estéticas lo inexpresable, lo suprasensible. En el genio la imaginación es creativa, porque es capaz de asumir bajo un concepto una intuición, pero de tal manera que esta última no encuentra ni este, ni ningún concepto adecuado para sí; de modo que no se trata de una simple esquematización de aquel concepto, sino que ofrece la posibilidad de pensar más allá de aquel. En definitiva, la intuición se refiere a un ámbito de pensamiento que se extiende mucho más allá del concepto que la ha ocasionado:

Ora, quando a un concetto viene sottoposta una rappresentazione dell'immaginazione, che appartiene alla sua esibizione, ma per se stessa dà occasione di pensare così tanto che non si lascia mai comprendere in un concetto determinato, e quindi estende esteticamente il concetto stesso in modo illimitato, allora l'immaginazione è creativa e mette in moto la facoltà delle idee intellettuali (la ragione), in modo tale che in occasione di una rappre-

---

zione secondo un principio puramente soggettivo dell'accordo delle facoltà conoscitive, l'immaginazione e l'intelletto'. Le idee razionali sono concetti cui nessuna intuizione può essere adeguata, e le idee estetiche sono intuizioni cui nessun concetto può essere adeguato" (Pareyson 1968: 122-123).

<sup>24</sup> "Da ciò si vede anche che la vera sublimità deve essere cercata solo nell'animo del giudicante, non nell'oggetto della natura, giudicare il quale dà occasione a quella disposizione dell'animo. Chi mai vorrebbe dire sublimi anche le infirmi masse montuose, accozzate in un disordine selvaggio, con le loro piramidi di ghiaccio, oppure il cupo mare infuriato, e così via? Ma l'animo si sente elevato nel suo giudicare di sé quando, abbandonandosi all'immaginazione, nel riguardarli senza badare alla loro forma, e a una ragione che è posta in tal modo in un legame con essa, sebbene senza alcun scopo determinato, semplicemente estendendola, esso trova nondimeno tutta la potenza dell'immaginazione inadeguata alle idee della ragione" (Kant 1999: 92). Aunque nuestra intención en este trabajo es la de ilustrar la poesía de Leopardi al hilo de una tradición filosófica primordial como es la kantiana, sin embargo, no podemos dejar de mencionar las diferencias que separan a ambos autores. Salta a la vista, haciendo una comparación general de ambas estéticas, que la teoría kantiana del desinterés (tanto teórico como práctico) del juicio estético está muy alejada de la forma de concebir lo bello por Leopardi, para el que ninguna operación humana puede desvincularse del amor propio. Centrándonos en la concepción de lo sublime como infinito en ambos autores, debemos especificar la distancia que los separa: la infinitud en cuanto que sentimiento, que en Kant es idea racional de la totalidad y prueba de la superioridad de lo suprasensible sobre lo sensible, en Leopardi es deseo infinito asociado al amor propio, que más que revelar nuestra superioridad, nos acomuna a todo lo vivo; la analogía, como ya resaltara De Sanctis (1995), se podría hacer más bien con la interpretación schopenhaueriana del *noúmeno* kantiano.

sentazione si pensa (il che appartiene in effetti al concetto dell'oggetto) più di quanto in essa possa essere appreso e reso distinto (Kant 1999: 150).

Como punto de partida, hay un concepto desde el que se apunta a la representación de la Idea, a través de una intuición (que es también una imagen) que no supone la exhibición directa de ese concepto (en cuyo caso se trataría de una esquematización cognoscitiva), sino indirecta, por medio de una analogía, que tiene además la capacidad de suscitar infinitas representaciones asociadas, de modo que la primitiva relación entre concepto e intuición se pierde, y la intuición (la representación de la imaginación) se vuelve predominante sobre el concepto, en su infinita riqueza de sugestión e inspiración.

La intuición, la representación de la imaginación, nos 'hace pensar' más allá de ella, mostrando su independencia respecto de las reglas de la experiencia y confinando con la representación de lo suprasensible<sup>25</sup>.

En *Alla sua donna* asistimos a la exhibición simbólica de la Idea de lo Eterno Femenino pues, si bien ninguna intuición puede satisfacer la percepción de la Idea, si bien ninguna mujer en la tierra puede materializar a la mujer ideal, sin embargo, el poeta, el genio, puede con su arte acercarse de modo indirecto, por obra de otras intuiciones análogas (desde el campo sonriente hasta las estrellas y galaxias), gracias a la imaginación creativa, a la manifestación de lo suprasensible, de lo meramente pensable.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BIANCU, S. (2006): *La poesia e le cose. Su Leopardi*, Milano, Mimesis.
- BLASUCCI, L. (1996): *I tempi dei 'Canti', nuovi studi leopardiani*, Torino, Einaudi.
- CACCIARI, M. (1992): "Leopardi platonicus?", *Con-tratto, rivista di filosofia tomista e di filosofia contemporanea*, 1, pp. 143-153.
- CACCIARI, M. (2004): *Soledad Acogedora, de Leopardi a Celan*, Madrid, Abada.
- DE SANCTIS, F. (1995): *Schopenhauer e Leopardi*, ed. de Francesco Gnerre y Anna Luisa Marongiu, Milano, Colonna.
- GALIMBERTI, C. (2001): *Cose che non son cose, saggi su Leopardi*, Venezia, Marsilio.
- JACOMUZZI, A. (1975): "La canzone leopardiana *Alla sua donna*", *Italianistica*, IV, pp. 32-49.
- KANT, I. (1999): *Critica della facoltà di giudizio*, ed. de E. Garroni y H. Hohenegger, Torino, Einaudi.

---

<sup>25</sup> Tanto para Kant como para Leopardi toda representación de lo suprasensible cuenta con una materia que no puede ser sino lo sensible, o, dicho de otro modo, es el uso libre y creativo de la imaginación el que permite la expresión de lo sublime, pero nada es posible sin el sustrato sensible del que se parte: "Vale a dire: l'immaginazione (in quanto facoltà conoscitiva produttiva) è molto potente nella creazione, per così dire, di un'altra natura a partire dalla materia che le dà la natura reale" (Kant 1999: 149).

- Lewis, C.S. (1969): *L'allegoria d'amore*, Torino, Einaudi.
- LEOPARDI, G. (1978): *Canti*, ed. de G. y D. De Robertis, Milano, Mondadori.
- LEOPARDI, G. (1986): *Operette morali*, Milano, Garzanti.
- LEOPARDI, G. (1997): *Zibaldone*, ed. de R. Damiani, Milano, Mondadori.
- LEOPARDI, G. (1998a): *Poesie e prose*, ed. de R. Damiani, Milano, Mondadori.
- LEOPARDI, G. (1998b): *Canti*, ed. de M. de las Nieves Muñiz Muñiz, Madrid, Cátedra.
- PAREYSON, L. (1968): *L'Estetica di Kant*, Milano, Mursia & C.
- RIGONI, M. A. (1985): *Saggi sul pensiero leopardiano*, Napoli, Liguori.
- SCRIMIERI, R. (2005): *Despertar el alma. Estudio junguiano sobre La Vita Nuova*, Madrid, La Discreta.
- TIMPANARO, S. (1969): *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento Italiano*, Pisa, Nistri-Lischi.