

FOSCOLO E LEOPARDI: INTERSECÇÕES CRÍTICAS

Andréia Guerini*
Karine Simoni**

RESUMO: *Ugo Foscolo (1778-1827) e Giacomo Leopardi (1798-1837) dedicaram boa parte das suas vivências literárias ao estudo crítico de obras mais e menos significativas da literatura clássica greco-latina, da literatura italiana e, em menor escala, da “moderna” literatura europeia. A atividade crítica dos dois autores desenvolveu-se concomitantemente à própria experiência literária, por isso, este artigo tem por objetivo apresentar o modus operandi dos dois autores em relação à construção crítica, especialmente aquela relacionada a obras e autores italianos.*

PALAVRAS-CHAVE: *Literatura italiana; crítica literária; Foscolo; Leopardi*

ABSTRACT: *Ugo Foscolo (1778-1827) and Giacomo Leopardi (1798-1837) have devoted a considerable amount of their literary experiences to the critique of classical more and less meaningful Greco-Latin and Italian pieces, and, to a lesser degree, of “modern” European literature. The theoretical activity of both authors is developed alongside their own literary experience; hence this article’s goal of presenting their modus operandi vis-à-vis the construction of their literary critique, particularly in what concerns Italian works and writers.*

KEYWORDS: *Italian Literature; Literary Criticism; Foscolo; Leopardi*

A passagem do século XVIII para o XIX no campo da literatura italiana apresenta-se particularmente fecundo, rico de autores, obras e gêneros. É um período que pode ser caracterizado pelo esforço de (re)inserir a cultura italiana no âmbito da cultura europeia. Assim, os grandes autores não se preocuparam apenas em escrever suas obras, mas adotaram como princípio metodológico a análise crítica das obras de outros escritores para, entre outros, enriquecer a própria experiência literária. É o caso de Ugo Foscolo (1778-1827) e Giacomo Leopardi (1798-1837).

Apesar de serem conhecidos principalmente como poetas, Foscolo e Leopardi foram escritores múltiplos. Dedicaram-se à tradução, à prosa, ao ensaio e à crítica literária, atividade ainda pouco abordada por seus estudiosos. O objetivo deste artigo é apresentar como esses autores elaboram o seu método crítico, a fim de destacar a contribuição de ambos para os estudos literários, em especial para os estudos de literatura italiana. Na primeira parte, apresentamos um panorama da crítica literária italiana nos séculos XVIII e XIX, para, na sequência, mostrar as principais as contribuições

*Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)/CNPq

**Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

dos dois escritores no campo da crítica. Devido à variedade e amplitude de ensaios críticos, trabalharemos principalmente com as formulações de Foscolo e Leopardi sobre os autores italianos.

A crítica literária na Itália entre os séculos XVIII e XIX

Na tentativa de definir o que é *crítica literária*, Wellek enfatiza a dificuldade de se compreender o termo, uma vez que “o significado de uma palavra é o que ela assume no contexto e o que lhe foi imposto pelos que a empregam.” (WELLEK, 1963, p. 41) Embora reconheça a impossibilidade de traçar o histórico exato dessa palavra, o teórico remete-se ao substantivo *krité*, que, no grego antigo, significava “juiz”, e pertence à forma verbal *krineín*, definido como “julgar”.

Se a crítica é julgamento, entendemos que abrange também o sentido de dividir, pois a etimologia pressupõe a separação entre o genuíno e não-genuíno, o belo e o não-belo. Na Antiguidade Clássica e até o século XVIII, essa apreciação teria sido “dogmática, absoluta e objetiva” (AUERBACH, 1972, p. 27), como se pode atestar a partir do primeiro grande teórico e crítico, Aristóteles, cuja *Poética* inaugurou a base da crítica literária ocidental. (DOLEŽEL, 1990, p. 46)

Como se sabe, o pensamento de Aristóteles domina o estudo da literatura até praticamente os primórdios da modernidade (os séculos XVII e XVIII). Durante a Idade Média e o Renascimento, o fazer crítico caracteriza-se pela imitação dos modelos antigos e pela ênfase dada à retórica, disciplina que estabelece o regulamento tanto da escritura quanto do juízo sobre esta. A *ars* é entendida como uma sequência de técnicas que definem as competências do autor de uma parte e do leitor de outra: enquanto o primeiro deve ser capaz de construir um discurso que responda às virtudes retóricas, o segundo compromete-se em reconhecer no texto as habilidades retóricas do autor. Instala-se, então, um círculo que define o que é legítimo e o que é ilegítimo, o que é literariamente admitido e o que é reprovável. (RODLER, 2004, p. 3-11)

A partir do século XVIII a crítica italiana passa por mudanças cruciais que culminam com a renovação significativa do modo de ver a crítica. Dentre as principais novidades está o rompimento com a tradição clássica e o fato de se considerar a especificidade do período histórico ao se analisar uma obra literária. Segundo Puppo, no século XVIII a crítica se desenvolve “*come attività autonoma e si istaura un nuovo rapporto fra il critico e la vita, nel duplice aspetto di rapporto fra la personalità del critico e la società e di rapporto fra l’opera dello scrittore e la vita nella valutazione del critico.*”¹ (PUPPO, 1975, p. 161) Desse modo, pode-se creditar a esse século o início da crítica no significado moderno da palavra.

¹ “como atividade autônoma, e instaura-se uma nova relação entre o crítico e a vida, no sentido duplo de relação entre a personalidade do crítico e a sociedade e de relação entre a obra do escritor e a vida na avaliação do crítico.”

Um outro aspecto que caracteriza a crítica do Oitocentos é a tendência a associar o fato artístico àquele histórico, de modo que a obra literária começa a ser vista como produto de um saber individual, ou seja, a crítica é feita no sentido de perceber a criatividade e a subjetividade do autor, e não mais a adequação desse autor aos modelos preexistentes.

A análise histórica da literatura, que tivera início no século XVIII com *Della perfetta poesia italiana* (1706), de Muratori, e *Della ragion poetica* (1708), de Gravina, intensifica-se no século XIX, de modo que Foscolo em maior grau e Leopardi em menor escala são autores a adotar essa forma e De Sanctis, com a *Storia della letteratura italiana*, o seu maior representante. (PUPPO, 1975, p. 39) É nesse contexto que identificamos a atividade de Foscolo e Leopardi como críticos literários, que, como será visto a seguir, apresentam pontos de vista bastante originais. Vale lembrar que a atividade crítica de Foscolo e de Leopardi, como a de outros escritores desse tempo, está associada e, por vezes, confunde-se com a atividade de poeta/prosador, o que pode ser explicado se for considerado que, até a época romântica, a crítica vivia quase em simbiose com a poética, ou seja, era uma atividade descritiva que considerava a literatura mais como objeto de conhecimento do que como apreciação. (RODLER, 2004, p. 3)

Foscolo e a crítica literária

Foscolo é autor de um vasto conjunto de ensaios, conferências, observações e notas escritas durante toda a sua vida, principalmente no período em que esteve exilado na Inglaterra², de forma que a produção crítica constitui a maior parte da sua obra. Referindo-se a esses ensaios, Wellek afirma que Foscolo ocupa uma posição importante na crítica literária italiana, como “o primeiro crítico que rompeu com o Neoclassicismo e introduziu o ponto de vista histórico no estudo do estilo e crítica da literatura italiana.” (1967, p. 240) Da mesma forma, De Sanctis considera que Foscolo “è il primo tra’ critici italiani, che considera un lavoro d’arte come un fenomeno psicologico, e ne cerca i motivi nell’animo dello scrittore e nell’ambiente del secolo in cui nacque.”³ (1971, p. 180)

Tais preceitos podem ser encontrados nos principais textos críticos de Foscolo, dentre os quais *La chioma di Berenice* (1803), *Della poesia, del tempo e della religione di Lucrezio* (1803), *Dell’origine e dell’ufficio della letteratura* (1809), *Lezioni sulla letteratura e la lingua* (1809), *Saggio sulla letteratura contemporanea in Italia* (1818), os quatro *Saggi sul Petrarca* (1821-1823),

² Foscolo participa ativamente das discussões que giravam em torno da Revolução; inicialmente mostra-se a favor de Napoleão, para depois voltar-se contra o imperador francês quando esse assina o Tratado de Campoformio (1797), que anexaria o Vêneto à Áustria. Desiludido com a atitude de Napoleão e para não servir aos austríacos, Foscolo busca o exílio, primeiramente na França e na Suíça, para finalmente chegar à Inglaterra, em 1816, onde permanece até a morte.

³ “é o primeiro, entre os críticos italianos, que considera o trabalho artístico como um fenômeno psicológico, e busca suas motivações no espírito do escritor e no ambiente do século em que ele nasceu.”

Principj di critica poetica (1823), Epoche della lingua italiana (1823), Discorso sul testo della Commedia e Della nuova scuola drammatica italiana (1826). Nesses textos, Foscolo, entre outras coisas, ressalta a importância do estudo dos autores clássicos, a preocupação com a independência e o futuro da Itália, o valor da literatura para a restauração dos valores civis que, segundo ele, haviam sido suprimidos com a instauração do governo napoleônico na Itália.

Com efeito, a vida literária de Foscolo estava continuamente integrada às questões políticas da Itália, característica esta que, como veremos, está presente também na metodologia que o autor desenvolveu para a crítica. Afirma ele que “*certamente l’amore delle lettere e l’amore della patria [...] l’uno non può mai andare disgiunto dall’altro.*”⁴ (1809: 97) Por esse comportamento, de acordo com Nicoletti,

*nessuno scrittore della sua epoca (e del suo livello) ebbe così netta la convinzione di dover superare l’isolamento specialistico del chierico letterato, ovvero l’inviolabile separatezza dell’io lirico, attraverso un’immersione tanto profonda nel pelago della storia e della vicenda politica, e ciò senza mai derogare dai principi e dalla severa disciplina dell’arte del poeta.*⁵ (2006, p. 16)

Essa constação remete à figura do intelectual italiano e europeu que, entre o final do século XVIII e o início do XIX, influenciado pelas mudanças ocorridas pós-Revolução Francesa, estabelece um novo tipo de relação com a sociedade: o valor da arte e da literatura defronte à nova composição social, política e cultural instaurada pelos franceses estava não somente na qualidade estética da obra, mas também no envolvimento político de quem as escrevia. Foscolo, em particular, é um dos principais intérpretes dos conflitos da Itália napoleônica, e fez da crítica um instrumento de expressão das suas idéias políticas e literárias. Dessa forma, se para Foscolo o escritor e o artista se equivalem pelo objetivo comum que é o de alimentar as virtudes civis, qual seria o papel da crítica e dos críticos? Quais qualidades o crítico deveria apresentar para desempenhar tal função?

No elenco de obras consideradas importantes que Foscolo citou no seu plano de estudos, escrito provavelmente em 1796, há uma frase breve, mas muito significativa porque revela o critério que ele julga necessário para exercer a atividade crítica. Segundo ele, não basta a leitura dos autores citados, é preciso também “*gusto innato di anima, senza cui tutti i libri di critica sono nulli.*”⁶ (1796, p. 6)

⁴ “certamente, o amor às letras e o amor à pátria [...] jamais podem caminhar separados um do outro.”

⁵ “nenhum escritor de sua época (e de seu nível) teve tão clara convicção de ter de superar o isolamento especialista do clérigo literato, ou seja, a inviolável separação do eu lírico, através de uma imersão tão profunda no mar da história e dos acontecimentos políticos, sem jamais invalidar os princípios e a severa disciplina da arte do poeta.”

⁶ “gosto inato do espírito, sem o qual todos os livros de crítica são nulos”.

Essa afirmação sintetiza o pensamento de Foscolo sobre os atributos que um crítico deve ter. Embora tenha elaborado essa formulação ainda muito jovem, provavelmente aos 18 anos de idade, Foscolo demonstra ter adotado essa postura ao longo de toda a vida. De fato, nos ensaios críticos encontram-se reflexões, comentários, citações e idéias que evidenciam que, desde as primeiras experiências literárias, ele se preocupou mais com o *gusto*⁷ do que com as regras e realizou duras críticas contra a forma de análise ensinada nas escolas e academias, especialmente pelos retóricos e historiadores da literatura. Assim, aproxima-se e antecipa a tendência de buscar a subjetividade de quem escreve, ao invés de julgar uma determinada obra a partir de preceitos pré-estabelecidos. A propósito, uma das principais críticas de Foscolo é sobre o modo como Aristóteles é utilizado nas academias. Afirma ele no ensaio *Principi di critica poetica*, de 1823:

*I critici, quantunque dotati della facoltà di giudicare le creazioni del genio, sono per lo più poverissimi d'immaginazione, e destituiti della facoltà di creare. Quindi originò naturalmente la loro secreta invidia verso gli uomini destinati dall'autorità della natura ad essere creatori e poeti; invidia che [...] indusse i critici ad attribuirsi il diritto che nessuno loro disputò di stabilire leggi, e di citare gli scrittori al loro tribunale. Giovandosi dell'autorità d'Aristotile [...] i professori di critica riescirono a divenire legislatori e giudici a un tempo. Il breve trattato che quel filosofo lasciò [...] fu opportunissimo all'intento de' critici di fondare un codice di leggi per incatenare il genio, e per giudicare i poeti.*⁸ (1823, p. 10-11)

Foscolo se direciona principalmente àqueles que, por inveja dos poetas e criadores, e por desejo de impor a própria autoridade, tornaram-se legisladores e juizes dos poetas e escritores. O autor critica abertamente o uso que os críticos faziam da *Poética* de Aristóteles, a qual teria servido apenas para estabelecer normas, o que limitaria uma análise mais genuína da obra literária. Tal crítica é estendida principalmente ao sistema literário italiano, que teria aprisionado a criatividade dos poetas através de regras pré-estabelecidas, causando o declínio da literatura italiana após o século de Dante e Tasso. Nos seus ensaios, Foscolo afirma a superioridade da poesia clássica em relação à poesia moderna, e, em relação à literatura italiana, esse modelo parece ser o mesmo, pois concebe a poesia primitiva italiana superior àquela dos períodos posteriores. Foscolo define os primeiros escritores da língua italiana como figuras de mente acurada, “*uomini liberi, amatori del*

⁷ O termo *gusto* tem o seu significado atrelado à estética do século XVIII e designava a condição natural e instintiva do indivíduo necessária para desempenhar um juízo de valor independente de princípios pré-estabelecidos.

⁸ “Os críticos, conquanto dotados da faculdade de julgar as criações do gênio, são frequentemente paupérrimos de imaginação, e destituídos da faculdade de criar. Daqui originou-se, naturalmente, sua inveja secreta em relação aos homens destinados pela autoridade da natureza a serem criadores e poetas; inveja que [...] induziu os críticos a atribuírem-se o direito, que nenhum deles contestou, de estabelecer leis, de criticar os escritores em seu tribunal. Aproveitando-se da autoridade de Aristóteles [...], os professores de crítica conseguiram se tornar legisladores e juizes a um só tempo. O breve tratado que aquele filósofo deixou [...] foi oportuníssimo para que os críticos fundassem um código de leis para acorrentar o gênio, e para julgar os poetas.”

*vero perché agli applausi ed al lucro anteponevano la gloria avvenire e la patria, e parlavano a popolo di repubblica, passionato, indocile, immaginoso, dal quale toglievano tutte le ricchezze native dell'idioma.*⁹ (1816, p. 244). Depois deles, a língua italiana, e consequentemente a literatura, se tornou “*musica senza pensiero*”, pois “*imbarriva la lingua per mezzo della tirannide, irritò l'amor patrio*¹⁰” (1816, p. 245). No *Discorso sul testo della Divina Commedia* (1825), Foscolo relata que, especialmente no governo napoleônico,

*Gl'ingegni frementi sotto Napoleone si giacciono in muta costernazione; e coloro che scrivono per venalità o vanità, non avendo suppellettile che di parole, guerreggiano clamorosi – gli uni, ad immiserire con grammaticali superstizioni la lingua – gli altri, a snaturarla con formole matematiche, o con vocaboli metafisici che inorgoliscono l'intelletto e confondono l'evidenza delle idee; stile de' romanzieri, de' poeti e degli storici d'oggi, avvampante d'entusiasmo e di passioni fittizie.*¹¹ (1825, p. 393)

Foscolo associa o declínio das letras na Itália ao projeto político de Napoleão que, dentre as mudanças estabelecidas, promoveu reformas na língua e no sistema de ensino. Baseado no sistema francês, os poetas, os escritores e os historiadores teriam se tornado submissos às regras gramaticais, subvertendo a importância do gênio, o que é para Foscolo condição primeira para a criação literária. Outro grande responsável pela situação em que se encontrava a literatura italiana seria, para Foscolo, o ensino claustrofóbico promovido pelos colégios e instituições jesuíticas. No ensaio *Della morale letteraria*, o autor analisa:

⁹ “homens livres, amantes do verdadeiro, pois antepunham a glória vindoura e a pátria aos aplausos e ao lucro, e falavam ao povo da república, apaixonado, indócil, imaginativo, do qual tiravam todas as riquezas nativas do idioma.”

¹⁰ “música sem pensamento” pois “barrava a língua com a tirania, irritou o amor pátrio.”

¹¹ “Os engenhos frementes, no império de Napoleão, jazem em muda consternação; e aqueles que escrevem por venalidade ou vaidade, não tendo bagagem senão as palavras, guerreiam clamorosos: uns, a empobrecer a língua com superstições gramaticais; outros, a desnaturá-la com fórmulas matemáticas ou com vocábulos metafísicos, que dão orgulho ao intelecto e confundem a clareza das ideias; estilo dos romancistas, dos poetas e dos historiadores de hoje, ardentes de entusiasmo e de paixões fictícias.”

La letteratura e la fama sin dalle fondazioni de' Gesuiti e de' preti regolari risiederono tutte ne' chiostri, donde, lasciandosi ignorantissimo il popolo, si coltivarono soltanto gl'ingegni, torpidi o svegliati che fossero delle famiglie nobili e ricche di onori e di facoltà [...]. Nè i discepoli poteano sorgere migliori di que' maestri, poichè tutte le discipline scientifiche e principalmente le letterarie si aggiravano in un circolo circoscritto dal compasso della politica e della religione dominante: bensì, quali pure si fossero questi discepoli, uscivano da' collegi atti a gustare il Petrarca ed il Boccaccio, a conoscere e ad applicare i precetti di Orazio e le regole grammaticali del Bembo; e frutto sommo di questa istruzione erano poi i canzonieri e i poemetti e le tragediucce che empierono tutta Italia, scritte da signorotti e dedicate a signorotti: quindi gli elogi accademici; quindi l'esaltazioni che i maestri guerci facevano agli alunni ciechi, e gli alunni a' maestri¹². (1809, p. 132)

Tais interpretações provocaram não poucas divergências entre Foscolo, literatos e críticos do seu tempo. A partir da seleção e da análise dos autores italianos, Foscolo retoma a crítica aos intelectuais *poverissimi d'immaginazione* e habilitados apenas a *stabilire leggi* que, por sua postura pedante, seriam os responsáveis pela decadência cultural da Itália e pelo declínio das letras. Seria então a crítica totalmente condenada por Foscolo?

A resposta pode ser encontrada na introdução do *Discorso sul testo della Commedia*, escrito em 1825. Apesar de ter se mostrado contrário ao modo como a crítica literária era realizada na Itália e ao comportamento dos críticos que almejavam apenas a glória e a riqueza, no primeiro item da sua análise sobre o poema de Dante, Foscolo afirma que a crítica é necessária para entender um escritor, principalmente um poeta, distante da nossa idade. O título da sua reflexão – *Vantaggi e danni delle industrie de' critici intorno agli autori antichi* – parece bastante sugestivo, e ele inicia afirmando que a questão sobre a crítica literária ser ou não útil é difícil de ser resolvida. Porém,

¹² “A literatura e a fama, desde a fundação dos jesuítas e das ordens religiosas, habitaram sempre os conventos, de modo que, deixando ignorantíssimo o povo, cultivaram-se somente os engenhos torpes ou despertos que fossem das famílias nobres e ricas em honra e em possibilidades [...]. E nem os discípulos podiam se tornar melhores que aqueles mestres, pois todas as disciplinas científicas e, principalmente, as literárias, giravam em torno de um círculo circunscrito pelo compasso da política e da religião dominante; portanto, independentemente de quais fossem esses discípulos, eles saíam dos colégios aptos a apreciar Petrarca e Boccaccio, a conhecer e a aplicar os preceitos de Horácio e as regras gramaticais de Bembo; e o suprassumo dessa instrução eram os cancioneiros, os poemetos e as tragediazinhas, que tomaram conta de toda Itália, escritos por senhorzinhos e dedicados a senhorzinhos, ou seja, os elogios acadêmicos; ou seja, as exaltações que os mestres vesgos faziam aos alunos cegos, e os alunos, aos mestres.”

*Quando un'arte, comeché sterile, viene tuttavia propagandosi resistendo alle opinioni de' più ed al ridicolo, chi pur vuole abolirla pare meno savio di chi si provasse di migliorarla. Se anche importasse che interpreti non vi fossero, chi potrà fare che non siano mai stati; e non vivano irrequieti; e non si succedano per forza di lungo costume, e necessità nuova di tempi?*¹³ (1825, p. 175)

Foscolo considera o seu tempo como uma época científica que, por utilizar-se da ciência e da razão, não seria capaz de entender o mundo antigo, no qual as formas poéticas e o gênio do escritor estavam plenamente desenvolvidos. Abolir a crítica, portanto, seria uma atitude desaconselhada, pois o ideal seria melhorar o modo como era realizada. Apesar das afirmações de Foscolo parecerem um pouco óbvias, são importantes porque é possível perceber que o autor não condena a crítica, pois esta tem a função de integrar o mundo antigo ao mundo contemporâneo. Isso porque, se os antigos, levados pela paixão, podiam sentir e compreender imediatamente o sentido da poesia, as idades sucessivas necessitaram de artifícios para entender os períodos anteriores. Compreender o poeta, ou seja, analisá-lo e julgá-lo, significa para Foscolo avaliar o gênio e, ao mesmo tempo, abranger as relações entre este e a sociedade que permitiu o seu aparecimento.

Nota-se que, se por um lado Foscolo demonstra ser contrário à crítica literária, por outro demonstra preocupação com os leitores das obras. Assim, ao apurar as vantagens e desvantagens da crítica literária, ainda no ensaio *Discorso sul testo della Commedia*, o autor conclui que “*danni e vantaggi si contrappesano. Tutto sta nello scopo al quale, negli scrittori primitivi segnatamente, vuol essere, e non fu sempre diretta*”¹⁴ (1825, p. 175). A sua postura não é totalmente contrária à atividade crítica como apreciação que permite a melhor compreensão da obra, mas critica a forma como é feita, principalmente pelos italianos, que ao estabeleceram teorias e princípios para a avaliação das obras, impediram a compreensão do gênio. O autor atribui uma grande importância à experiência e à história como fundamento para desenvolver a crítica. Nas primeiras páginas da *Chioma di Berenice* (1803), estabelece os parâmetros de avaliação da obra literária:

¹³ “Quando uma arte, apesar de estéril, vai se propagando, resistindo às opiniões de muitos e ao ridículo, quem a deseja abolir parece menos sábio que quem tenta melhorá-la. Mesmo se importasse que não houvesse intérpretes, quem poderia dizer que nunca tenham existido; e que não vivam irrequietos; e que não sigam por força do longo hábito e pela necessidade nova dos tempos?”

¹⁴ “danos e vantagens se contrabalançam. Principalmente nos escritores primitivos, tudo depende do objetivo que [a crítica] quer atingir, e nem sempre atingiu”.

*il commento deve essere critico per mostrare la ragione poetica: filologico per dilucidare il genio della lingua e le origini delle voci solenni; storico per illuminare i tempi ne' quali scrisse l'autore ed i fatti da lui cantati; filosofico acciocchè dalle origini delle voci solenni e da' monumenti della storia tragga quelle verità universali e perpetue rivolte all'utilità dell'animo alla quale mira la poesia.*¹⁵ (1803, p. 280)

Para Foscolo, é importante que o crítico analise a obra a partir de um conjunto de fatores que incluem, além da análise poética, a questão da língua, do momento histórico e das tendências filosóficas que influenciaram o escritor no momento em que a obra foi escrita. Em outras palavras, Foscolo propõe que sem experiência e conhecimento do mundo não é possível realizar a atividade crítica.

Consideramos então que o principal mérito de Foscolo em relação à crítica literária pode ser encontrado no modo como ele trata a crítica estética, pois o seu método de pesquisa resulta num estilo bastante singular. O autor não se volta apenas para a análise geral da obra pelo viés da estética com fim em si mesma, mas procura demonstrar o poeta como um todo – a sua vida, o seu empenho, a sua obra, o uso da palavra, a utilidade para a sociedade. É o caso dos ensaios sobre Petrarca e o discurso sobre a *Divina Commedia*. Grande leitor de Dante e Petrarca, Foscolo estabeleceu no seu tempo uma nova leitura desses autores, e dentre os seus méritos está a capacidade de renovar continuamente as fontes, o retrato biográfico e a análise psicológica do autor. Isso nos permite afirmar que ele não analisa a obra com uma metodologia única. Pelo contrário, aceita a condição da obra e desenvolve o trabalho crítico que se apresenta necessário. Assim, a crítica estética e a crítica histórica precedem da mesma origem, de forma que uma não pode ser concebida sem a outra. Ou seja, Foscolo parece estabelecer o seu método crítico baseado em dois princípios: o primeiro é considerar os princípios a partir da leitura da obra, e o segundo é que tais princípios devem necessariamente ser avaliados em seu conjunto. No ensaio *Stato politico delle Isole Jonie* (1819), escreve Foscolo que, na análise crítica, é preciso que se observe:

1º. La storia de'tempi in cui visse l'autore; 2º. La vita ed il carattere dell'autore, considerato come uomo, e l'utile e il danno che può aver arrecato ai suoi tempi, a'concitadini, ed ai posteri come scrittore; 3º. Per ultimo si facciano vedere le bellezza e i difetti generali dell'opera letta, e poi nell'osservazione generale si discenda di grado in grado ai particolari, sino alla minuta analisi. Così si volterà l'ordine dei collegi e dei seminari, dove l'analisi minuta e noiosa precedeva l'osservazione sul tutto; osservazione che

¹⁵ “o comentário deve ser crítico para mostrar a razão poética; filológico, para elucidar o gênio da língua e as origens das vozes solenes; histórico, para iluminar os tempos nos quais o autor escreveu e os fatos por ele cantados; filosófico, para que das origens das vozes solenes e dos monumentos da história extraia as verdades universais e perpétuas voltadas à utilidade do ânimo, finalidade da poesia.”

*quei maestri non sapevano o non potevano far mai; però tutta la loro scuola si riduceva a pedanteria infruttuosa.*¹⁶ (1819, p. 21)

Através da metodologia criada por Foscolo e exposta acima, é possível deduzir que para ele o exercício da crítica é também uma espécie de história da literatura; não apenas biográfica, mas principalmente uma história filosófica. A forma como concebe a literatura e a crítica literária deriva principalmente da influência de Vico, pois, segundo Croce, Foscolo “*fu, in fatto di teoria della poesia e di critica e storia letteraria, tra i profondi rinnovatori, tra i primissimi che trassero profitto dalle dottrine che un secolo innanzi aveva enunciato il Vico.*”¹⁷(CROCE, 1964, p. 49)

As concepções de Foscolo, segundo as quais a crítica deve direcionar-se para o conhecimento não apenas da obra, como também da vida do escritor que se pretende estudar, e que o crítico deve se educar principalmente por meio da reflexão e dos exemplos, complementam outro importante ponto de vista do autor: o de que a crítica só pode ser feita por aqueles cujo gênio está voltado às letras.

Leopardi e a crítica literária

Diferentemente de Foscolo, Leopardi não escreveu apenas ensaios críticos isolados, mas, principalmente, desenvolveu a atividade de crítico no conjunto das 4526 páginas manuscritas do *Zibaldone di pensieri* (1817 e 1832), obra que contém uma infinidade de fragmentos sobre uma extraordinária variedade de temas, ainda hoje pouco conhecidos do público em geral e, principalmente, do leitor estrangeiro. Isso acontece, provavelmente, pelo caráter fragmentário, erudito e enaístico da obra¹⁸.

¹⁶ “1º. A história dos tempos em que viveu o autor; 2º. A vida e o caráter do autor, considerado como homem, e a utilidade e o dano que pode ter causado ao seu tempo, aos concidadãos e aos pósteros como escritor; 3º. Por último, mostrem-se as belezas e os defeitos gerais da obra lida, e depois, da observação geral se passe gradativamente aos detalhes e à análise dos pormenores. Assim, se inverterá a ordem dos colégios e dos seminários, onde a análise cansativa dos pormenores precedia a observação do todo; observação que aqueles mestres não sabiam e jamais podiam fazer; e, por isso, sua escola toda se reduzia a um pedantismo infrutífero.”

¹⁷ “foi, em termos de teoria da poesia e de crítica e história literária, um dos profundos renovadores, um dos primeiríssimos a tirar proveito das doutrinas que Vico havia enunciado um século antes.”

¹⁸ Embora fragmentário e assistemático, aparentemente não almejando “uma construção fechada, dedutiva ou indutiva” (ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. [Trad. Jorge de Almeida]. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003. p. 25), mas sim coordenando “os seus elementos em vez de subordiná-los” (Idem, p. 43), o pensamento leopardiano no *Zibaldone* parece formar um conjunto, ainda que clivado, sólido de ideias e conceitos, apresentando uma coerência interna na exposição de suas reflexões, conduzindo o leitor segundo as palavras de Antonio Prete “não em direção a uma teoria crítica conclusiva, mas em direção a uma interminável interrogação”. (*Il pensiero poetante. Saggio su Leopardi*. Milano: Universale Economica Feltrinelli, 2006. p. 10).

Do *Zibaldone*, podemos extrair páginas e páginas repletas de “julgamentos” sobre autores e obras das mais diferentes literaturas¹⁹. Aliás, quando fala de literatura, Leopardi se destaca como um crítico independente, não seguindo, aparentemente, as tendências da época.

A crítica literária de Leopardi é construída, como não poderia deixaria de ser, – pois o que é a crítica literária senão o estudo concreto das obras literárias? –, em base à sua experiência como leitor dos mais diferentes textos e autores, de um apaixonado pela leitura dos antigos gregos e latinos. Ou como observa Anna Bellio:

*Il pensiero critico leopardiano si dipana, con andamento al tempo stesso entusiasta e prudente, tra letture avidi di classici greci e latini, tra sollecitazioni puristiche, tra giudizi letterari dettati in nome di un gusto personalissimo e disciplinatissimo, tra pensieri di poetica e di estetica formulati e riformulati variamente e non senza contraddizioni, seguendo il nascere e il crescere della vocazione poetica e l'evoluzione della teoria delle illusioni e del piacere.*²⁰ (1997, p. 361-2)

Esse contato com as literaturas antigas também servirá, como se sabe, para Leopardi (re)elaborar a própria literatura, mas também lhe será útil para criar a sua teoria e crítica literárias de autores gregos e latinos, franceses, alemães, ingleses, espanhóis etc. e, como não podia deixar de ser, de autores da literatura de seu próprio país.

Assim, ao fazer uma leitura diacrônica do *Zibaldone*, podemos individuar algumas linhas referentes à crítica literária leopardiana, que tratam de: Literatura grega e latina; Literatura italiana; Literatura francesa; Literatura alemã; Poesia de antigos e modernos; Poesia/Prosa; Literatura inglesa, espanhola e, em menor escala, outras literaturas.

Na nossa opinião, a crítica elaborada por Leopardi se dá, principalmente, em três diferentes modos: 1) Compara autores italianos com autores de outras literaturas, em especial, gregos e latinos; 2) Analisa autores a partir de uma relação direta com a evolução das línguas (em chave histórica, linguística e filológica); 3) Crítica, história e teoria quase não se dissociam. Em relação aos autores italianos, no *Zibaldone*, notamos a presença de: Dante, Petrarca, Tasso, Ariosto, Monti, Foscolo, Parini, Alfieri. Esses autores vão servir de base para Leopardi estabelecer os seus próprios parâmetros de análise crítica.

Uma das características dos ensaios leopardianos é que eles vão se coordenando à maneira adorniana, pois temas são retomados, ampliados e aprofundados, e as reflexões sobre crítica literária

¹⁹ Não podemos deixar de mencionar que no epistolário de Leopardi, composto de cerca 900 cartas escritas entre 1809/10 -1837, encontramos várias observações sobre crítica literária.

²⁰ “O pensamento crítico leopardiano se desenvolve, com andamento ao mesmo tempo entusiasta e prudente, em meio a ávidas leituras dos clássicos gregos e latinos, em meio a pretensões puristas, a juízos literários ditados em nome de um gosto personalíssimo e disciplinatíssimo, em meio a pensamentos de poética e de estética, formulados e reformulados de vários modos e não sem contradições, seguindo o nascimento e o crescimento da vocação poética e a evolução da teoria das ilusões e do prazer.”

muitas vezes estão imbricadas com história e teoria literária. Por isso, no *Zibaldone* nem sempre é fácil circunscrever os limites entre esses campos. No caso de Leopardi isso nos parece premente e já acenado por boa parte da crítica (Giulio Bollati, Antonio Prete, Mario Andrea Rigoni) que sugere não ser possível estabelecer fronteiras rígidas entre essas áreas de conhecimento, mas ser essencial articular o significado de cada uma a partir do diálogo entre ambas, para atingir uma compreensão mais ampla do pensamento do autor, que se apresenta fragmentado e, ao mesmo tempo, complexo.

Apesar das dificuldades em separar esses campos, podemos dizer que as primeiras reflexões sobre crítica literária se dão em uma espécie de laboratório literário que serão retomadas e aprofundadas ao longo do tempo. Assim, já no autógrafo 2 do *Zibaldone*, Leopardi afirma:

*Il trecento fu il principio della nostra letteratura, non già il colmo, imperocchè non ebbe se non tre scrittori grandi: il quattrocento non fu corruzione nè [2]raffinamento del trecento, ma un sonno della letteratura (che avea dato luogo all'erudizione) la quale restava ancora incorrotta e peccava ancora più tosto di poco. Poliziano, Pulci. Il cinquecento fu vera continuazione del trecento e il colmo della nostra letteratura. Di poi venne il raffinamento del seicento, che nel settecento s'è solamente mutato in corruzione d'altra specie, ma il buon gusto nel volgo dei letterati non è tornato più, nè tornerà secondo me, perchè dal niente si può passare al buono, ma dal troppo buono o sia dal corrotto stimo che non si possa.*²¹ (2003, p. 4)

Nesse trecho, Leopardi começa a esmiuçar um tema que lhe será tão caro, isto é, a literatura, e discute questões inerentes à boa/alta literatura, colocando o *Cinquecento* como o grande período da literatura italiana, ou melhor, o seu ápice. Aqui também ele já estabelece aquilo que podemos chamar de (in)versão do cânone literário italiano, pois o trecho acima parece contestar uma certa tendência da crítica e da historiografia em geral, que tende a valorizar mais o *Trecento* por causa da tríade Dante, Petrarca e Boccaccio e, conseqüentemente, dedicar menos atenção aos autores do século XVI.

Embora Leopardi reconheça a grandeza dos autores do século XIV e dedique a Dante, Petrarca e Boccaccio várias reflexões críticas, ele diz que nessa época a língua ainda estava em formação e, por isso, a literatura italiana não tinha alcançado o seu esplendor. Neste sentido, Leopardi, no autógrafo 4, reforça essa concepção, afirmando que:

²¹ “O século XIV foi o princípio da nossa literatura, não ainda o ápice, pois teve apenas três escritores grandes; o século XV não foi corrupção nem [2] refinamento do século XIV, mas um sono da literatura (que havia dado lugar à erudição), a qual permanecia ainda incorrupta e pecava ainda por ser insuficiente. Angelo Poliziano, Luigi Pulci. O século XVI foi a própria continuação do século XIV e o ápice da nossa literatura. Depois veio o refinamento do século XVII que, no século XVIII, transformou-se apenas em corrupção de outra espécie, mas o bom gosto dos literatos não retornou mais, nem retornará, a meu ver, porque do nada pode-se passar ao bom, mas do demasiado bom, ou seja, do corrompido, penso que não se possa.”

Il quattrocento restò dal fare, ma conservava l'idea del bello incorrotta; [...]. Il cinquecento col capitale acquistato nel 400 e coll'istradamento del 300 tornò a fare. Ma il seicento perchè era non debole ma corrotto, non solamente non sapea far bene, ma disprezzava il ben fatto anzi gli dispiaceva. [...] Nel principio del settecento ripigliammo non le forze, ma solo il buon gusto e l'amore degli studi classici, e la prima metà di questo secolo somiglia però al quattrocento, nè si fa molto conto di quest'epoca di risorgimento perchè non produsse (come il 400) nessun lavoro d'arte fuorchè la Merope [...]. Ricadute le nostre lettere (nella imitazione e studio degli stranieri) son comparsi nella seconda metà del 700 e principio dell'800 i nostri [4]ultimi lavori d'arte. Questi sono di quegli scrittori che nella corruzione si conservano illesi, non possono essere stimati da molti ec. Ma adesso l'arte è venuta in un incredibile accrescimento, tutto è arte e poi arte, non c'è più quasi niente di spontaneo, la stessa spontaneità si cerca a tutto potere ma con uno studio infinito senza il quale non si può avere, e senza il quale a gran pezza l'aveano (specialmente nella lingua) Dante il Petrarca l'Ariosto ec. e tutti i bravi trecentisti e cinquecentisti. [...] E però adesso le nostre opere grandi (pochissime perchè ancora siamo nella corruzione onde pochissimi emergono) saranno tutte senza difetti, perfettissime, ma in somma non più originali, non avremo più Omero Dante l'Ariosto. Esempio manifesto del Parini Alfieri Monti ec. [...] i poeti e altri scrittori grandi d'oggi stanno in certo modo agli antichi del 300 e 500 come i greci dei secoli d'Augusto e degli imperatori, p.e. Dionigi Alicarnaseo, Dione, Arriano ad Erodoto Tucidide Senofonte: ma questi eran passati per un'età e si trovavano ancora in un'età più tosto di debolezza che di corruzione.²² (2003, p. 6-8)

Ainda nas vestes de crítico e historiador literário, pois no imenso mosaico e na “selva” do *Zibaldone* percebe-se que tudo está intimamente interligado, Leopardi amplia a discussão sobre a evolução da literatura italiana, do *Trecento* até o *Ottocento*, transitando com destreza por diferentes literaturas e diferentes períodos literários.

²² “O século XV deixou muito por fazer, mas conservava a ideia do belo incorrupta. [...] O século XVI, com o capital adquirido no século XV e com a estrada aberta pelo século XIV, voltou a realizá-lo. Mas o século XVII, que não era frágil, mas corrupto, não apenas não sabia fazer bem, mas desprezava o bem feito, aliás, dele não gostava. [...] No início do século XVIII, retomamos, não as forças, mas apenas o bom gosto e o amor aos estudos clássicos, a primeira metade desse século assemelha-se, porém, ao século XV; por isso, não se dá muito crédito a essa época de ressurgimento porque não produziu (como o século XV) nenhum trabalho de arte exceto a *Merope* de Scipione Maffei [...]. Depois da recaída de nossa literatura (na imitação e no estudo dos estrangeiros), na segunda metade do século XVIII e princípio do século XIX, apareceram os nossos [4] últimos trabalhos de arte. Esses são daqueles escritores que, na corrupção, mantêm-se ilesos, não podendo ser estimados por muitos etc. Mas agora a arte se desenvolve de maneira incrível, tudo é arte e ainda arte, não existe mais quase nada de espontâneo, busca-se a mesma espontaneidade a todo custo, mas com um estudo infinito, sem o qual não se pode ter e sem o qual, em larga medida, tinham (especialmente na língua) Dante, Petrarca, Ariosto etc. e todos os grandes dos séculos XIV e XVI. [...] Contudo, agora as nossas obras grandes (pouquíssimas, porque ainda estamos na corrupção da qual pouquíssimos emergem) serão todas sem defeitos, perfeitíssimas, mas, em suma, não mais originais, não teremos mais Homero, Dante, Ariosto. Exemplo manifesto em Giuseppe Parini, Vittorio Alfieri, Vincenzo Monti etc. [...] os poetas e outros escritores grandes de hoje, comparados aos antigos dos séculos XIV e XVI, são como os gregos dos séculos de Augusto e dos imperadores, p. ex., Dionísio de Halicarnasso, Dião Cássio, Arriano de Nicomédia, comparados a Heródoto, Tucídides, Xenofonte: mas esses passaram por uma época e se encontravam ainda em um tempo mais de fragilidade que de corrupção.”

A questão da inversão do cânone literário italiano, sugerida nos fragmentos acima, é importante lembrar, não aparece apenas no *Zibaldone*. De fato, no epistolário, o escritor de Recanati resgata e comenta autores mais e menos conhecidos não apenas da literatura italiana, mas principalmente da grega e, em menor escala, da latina. Esse tipo de abordagem crítica já demonstra a autonomia e independência do escritor de Recanati e servirá de base para elaborar uma pessoal e original antologia de poesia e prosa, publicada em 1827 e intitulada *Crestomazia della Prosa e della Poesia Italiana*, em que inova na forma de organizar os dados referentes à literatura italiana, especialmente por dividi-la em gêneros literários e por incluir e excluir certos autores, fato significativo principalmente por ser o século XVI o período com o maior número de autores. (BOLLATI, 1998) Ao elaborar sua antologia, o poeta de *Alla Luna* parece coerente com os seus pensamentos sobre literatura italiana já expostos no *Zibaldone di Pensieri* dez anos antes.

Se nos anos iniciais do *Zibaldone* Leopardi lança as bases para a formulação da sua crítica literária principalmente aos autores italianos, nos anos seguintes, especialmente em 1821, ele retoma e aprofunda as idéias lançadas em 1817, reafirmando que no *Trecento* existiam apenas três grandes e bons escritores; a língua no *Trecento* não estava formada, nem estabelecida, e era usada por poucos; no *Cinquecento* língua e literatura estavam formadas e além dos nomes consagrados pela Accademia della Crusca, havia outros tantos excelentes em estilo desconhecidos do público leitor em geral; por fim, nesse século, a perfeição de estilo estava nos autores de prosa e não nos de poesia. Essa perfeição da poesia estaria com Dante e Petrarca, ou seja, nos autores do *Trecento*.

É ainda no longo fragmento de 1821 que ele vai esmiuçar as questões entre a língua da prosa e língua de poesia:

Chi vuol vedere che la lingua italiana nel 300 non fu formata malgrado i 3 sommi sopraddetti, osservi che il Boccaccio, l'ultimo de' tre quanto al tempo, s'ingannò grossamente, e fece un infelice tentativo nella [1385] prosa italiana, togliendole il diretto e naturale andamento della sintassi, e con intricate e penose trasposizioni infelicemente tentando di darle (alla detta sintassi) il processo della latina. (Monti, Proposta t.I. p.231.). Il che dimostra che dunque se in questi tre sommi si volesse anche riporre il perfezionamento ec. della lingua italiana poetica, (che è falsissimo) non si può nel trecento riporre, a cagione de' 3. sommi, quello della lingua italiana prosaica. Ora una lingua senza prosa, come può dirsi formata? La prosa è la parte più naturale, usuale, e quindi principale di una lingua, e la perfezione di una lingua consiste essenzialmente nella prosa. Ma il Boccaccio primo ed unico che applicasse nel 300 la prosa italiana alla letteratura, senza la quale applicazione la lingua non si forma, non può servir di modello alla prosa. E notate ancora che dunque il Boccaccio ch'era pure sì grande ingegno, scrivendo dopo i 2 grandi maestri sopraddetti, e dopo tanti altri prosatorelli italiani, s'ingannò di grosso intorno alla stessa indole della lingua [1386]italiana, intorno alla forma che le conveniva applicandola alla letteratura, vale a dire insomma alla sua forma conveniente, o le ne diede una ch'ella ha poi del tutto abbandonata, e che le divenne subito affatto sconveniente. Dunque la lingua italiana, almeno quanto alla prosa, ch'è il principale, non era ancora

*formata; il Boccaccio non valse a formarla, anzi errò di gran lunga. Come dunque la lingua italiana fu formata dai detti tre? come fu formata nel 300. se il principale prosatore italiano di quel secolo, e l'unico che appartenga alla letteratura, non conobbe la sua forma conveniente, e se non può servire di modello a veruna prosa?*²³ (25. Luglio 1821). (2003, p. 999-1000)

Da discussão dos aspectos referentes à literatura italiana do *Trecento* e do *Cinquecento*, que ainda é considerado o melhor século da literatura italiana, mas também de toda a literatura estrangeira/europeia do período [autógrafo 695], Leopardi passa a falar, ainda no fragmento de 27 de fevereiro de 1821, sempre como crítico literário que não esquece a história, do que acontece com os prosadores e poetas da literatura italiana dos séculos posteriores:

*E dal trecento in poi lo stil poetico italiano non è stato richiamato agli antichi esemplari, massime latini, nè ridotto a una forma perfetta e finita, prima del Parini e del Monti. [...] Parlo però del stile poetico, perchè nel resto se si eccettuano quanto agli affetti il Metastasio e l'Alfieri (il quale però fu piuttosto filosofo che poeta), quanto ad alcune (e di rado nuove) immagini il Parini e il Monti (i quali sono piuttosto letterati di finissimo giudizio, che poeti); l'Italia dal cinquecento in poi non solo non ha guadagnato in poesia, ma ha avuto solamente [702]versi senza poesia. Anzi la vera poetica facoltà creatrice, sia quella del cuore o quella della immaginativa, si può dire che dal cinquecento in qua non si sia più veduta in Italia; e che un uomo degno del nome di poeta (se non forse il Metastasio) non sia nato in Italia dopo il Tasso.*²⁴ (2003, p. 532-537)

²³ “Quem quiser ver como a língua italiana não foi formada no século XIV, apesar dos 3 grandes [escritores] mencionados, observe que Boccaccio, o último dos três no tempo, enganou-se grosseiramente, e fez uma infeliz tentativa na [1385] prosa italiana, tolhendo o andamento direto e natural da sintaxe, com intrincadas e penosas transposições, tentando, infelizmente, lhe dar (à dita sintaxe) o processo da latina. (Monti, Proposta t.1. p.231.). Isso demonstra, então, que mesmo que se quisesse atribuir o aperfeiçoamento etc. da língua poética a esses três grandes (o que é falsíssimo), não se pode atribuir o [aperfeiçoamento] da língua prosaica ao século XIV por causa dos grandes. Ora, uma língua sem prosa, como pode-se dizer formada? A prosa é a parte mais natural, usual, e, portanto, principal de uma língua, e a perfeição de uma língua consiste essencialmente na prosa. Mas Boccaccio, primeiro e único a aplicar, no século XIV, a prosa italiana à literatura, aplicação sem a qual a língua não se forma, não pode servir de modelo à prosa. E notem ainda que, mesmo Boccaccio, que era sim um grande engenho, escrevendo depois dos dois grandes mestres mencionados, e depois de tantos outros prosadorzinhos italianos, enganou-se grandemente em relação à própria índole da língua [1386] italiana, em relação à forma que lhe convinha ao aplicá-la à literatura, quer dizer, em relação à sua forma conveniente, ou lhe deu uma que depois ela abandonou completamente e que logo se tornou inconveniente. Portanto, a língua italiana, ao menos no tocante à prosa, que é o principal, não estava ainda formada; Boccaccio não valeu para formá-la, aliás, errou feio. Então, como a língua foi formada pelos três? Como se formou no século XIV, se o principal prosador italiano daquele século, e o único que pertence à literatura, não conhecia a sua forma conveniente, e não pode servir de modelo a prosa alguma?”

²⁴ “E do século XIV em diante, o estilo poético italiano não remeteu aos antigos exemplares, sobretudo latinos, nem se reduziu a uma forma perfeita e finita, antes de Parini e de Monti. [...] Falo, porém, do estilo poético, pois de resto, com exceção dos afetos em Metastásio e Alfieri (que foi mais filósofo do que poeta), e de algumas (e raramente novas) imagens em Parini e Monti (que são mais literatos de finíssimo juízo do que poetas), a Itália, do século XVI em diante, não só não ganhou em poesia como teve somente [702] versos sem poesia. Aliás, pode-se dizer que, do século XVI em diante, a verdadeira faculdade criadora poética, tanto a do coração quanto a imaginativa, não tenha mais sido vista na Itália, e que um homem digno do nome de poeta (não fosse por Metastásio) não tenha nascido na Itália depois de Tasso.”

Sempre ao longo deste intenso ano de 1821 que, aliás, é o ano em que mais produz no seu *Zibaldone*²⁵, Leopardi, ao lado das muitas reflexões sobre língua, mas também sobre as relações entre língua e literatura (de como essa nasce, se desenvolve e como uma depende da outra), estilo dos autores, chega a uma dura conclusão em 26 de outubro de 1821:

*[...] l'Italia non ha letteratura propria moderna, nè filosofia moderna. (Laddove nelle scienze dov'ella è moderna come le altre nazioni è veramente pedantesco il rigettare l'autorità moderna anche in punto di lingua.) Se l'avesse, come le altre nazioni, tanto varrebbe l'autorità moderna quanto l'antica. Ma gli scrittori italiani moderni, o non [1998]hanno curato punto la lingua, nè hanno servito ad una letteratura nazionale, ma forestiera, e quindi non sono propriamente italiani come scrittori; o curando la lingua, non hanno servito ad una letteratura moderna, ma antica, non hanno scritto a' contemporanei, non hanno fatto che imitare gli antichi, e quindi come scrittori non sono propriamente moderni; o badando o non badando alla lingua non hanno detto nulla o pochissimo di pensato, di proprio, di notevole, di nuovo, e quindi come scrittori non sono nè moderni nè antichi. Buono scrittore italiano moderno non si trova, o quei pochi non sono bastati e non bastano a formare una letteratura italiana moderna, che ne determini la lingua, o piuttosto a continuare senza interruzione la letteratura italiana cominciata nel 300 e sempre diversamente modificata secondo i tempi, finch'ella è durata.*²⁶ (2003, p.1341-1343)

Esse tipo de constação de que a Itália não tem uma literatura moderna própria, porque o que ela produziu de bom está no *Trecento* por conta dos poetas e no *Cinquecento* por causa dos excelentes prosadores, e de que há um vazio/uma lacuna na literatura italiana do período sucessivo devido a um *Seicento* “*corrotto, che disprezzava il ben fatto*”²⁷, ou um *Settecento* se parece com o *Quattrocento* em que se um tem um “sonno” na literatura, coincide em parte com a crítica e a historiografia literárias. Mas Leopardi parece ir além, pois como crítico refinado analisa a questão de diversos ângulos, como em um fragmento de setembro de 1823, quando diz:

²⁵ Leopardi podia escrever em um dia várias páginas ou dedicar mais de um dia a uma única anotação. Analogamente, podia escrever mais de 1800 páginas em um ano, como acontece em 1821, e menos de três páginas em três anos, como acontece no triênio 1830-1832.

²⁶ “[...] a Itália não tem literatura moderna própria nem filosofia moderna. (Enquanto, nas ciências em que ela é moderna como as outras nações, é realmente pedanteria rejeitar a autoridade moderna inclusive do ponto de vista da língua). Se tivesse, como as outras nações, valeria tanto a autoridade moderna quanto a antiga. Mas os escritores italianos modernos, de fato, não [1998] cuidaram da língua nem serviram a uma literatura nacional, mas a uma estrangeira, e, portanto, não são exatamente italianos enquanto escritores; se cuidaram da língua, não serviram a uma literatura moderna, mas a uma antiga; não escreveram aos contemporâneos, não fizeram mais do que imitar os antigos e, portanto, como escritores, não são exatamente modernos; ou, importando-se ou não com a língua, não disseram nada ou disseram pouquíssimo de pensado, de próprio, de notável, de novo e, por isso, como escritores, não são nem modernos nem antigos. Bom escritor italiano moderno não se encontra, ou os poucos existentes não bastaram e não bastam para formar uma literatura italiana moderna que determine sua língua ou que dê continuidade, sem interromper, à literatura italiana iniciada no século XIV, e sempre diversamente modificada, segundo os tempos, enquanto durou.”

²⁷ “corrompido, que desprezava o bem feito”.

Ben diverso è oggidì il caso dell'Italia. Come noi non abbiamo se non letteratura antica, e come la lingua illustre e propria ad essere scritta, non è mai scompagnata dalla letteratura, e segue sempre le vicende di questa, e dove questa manca o s'arresta, manca essa pure e si ferma; così fermata tra noi la letteratura, fermossi anche la lingua, e siccome della letteratura, così pur della lingua illustre si deve dire, che noi non ne abbiamo se non antica. Sono oggimai più di centocinquant'anni che l'Italia nè crea, nè coltiva per se verun genere di letteratura, perocchè in niun genere ha prodotto scrittori originali dentro questo tempo, e gli scrittori che ha prodotto, non avendo mai fatto e non facendo altro che copiare gli antichi, non si chiamano coltivatori della letteratura, perchè non coltiva [3320] il suo campo chi per esso passeggia e sempre diligentemente l'osserva, lasciando però le cose come stanno; nè per rispetto di questi scrittori verun genere della nostra letteratura s'è per niuna parte avanzato o migliorato, niun genere nuovointrodotta; la nostra letteratura è d'allora in poi, quanto a questi scrittori, affatto stazionaria; or questo si chiamerà aver coltivato la nostra letteratura? potremo dir che sia stata coltivata senza profitto alcuno: ciò viene a esser la stessa cosa. In questo spazio di tempo la letteratura francese e la tedesca sono nate, la letteratura inglese si è primieramente formata e stabilita. Queste tre letterature, quante elle sono e quanto abbracciano, s'includono, si può dir, tutte, quanto al tempo, ne' centocinquant'anni della immobilità della nostra letteratura. [...]

Fra queste generali vicende e questo progresso della letteratura, l'Italia, come di sopra dissi, nulla ha fatto per se. Gli scrittori alquanto originali ch'ella ha prodotti in questo tempo, gli scrittori che posson meritar nome di moderni, non [3322] sono stati sufficienti nè per originalità nè per numero, a darle una lingua nazionale moderna, nello stesso modo ch'ei non sono stati sufficienti a fare ch'ella avesse una letteratura moderna nazionale.

E quanto alla lingua, l'insufficienza loro a far che l'Italia n'avesse una moderna sua propria, è venuta principalmente da questa cagione. Trovando interrotta in Italia la letteratura, essi hanno trovato interrotta la lingua illustre; antica quella, antica ancor questa. Una lingua antica non può esser buona a dir cose moderne, e dirle, come devesi, alla moderna: nè la nostra lingua in particolare era buona ad esprimere le nuove cognizioni, a somministrare il bisognevole a tanta e sì vasta novità.²⁸ [...] (2003, p. 2073-2075)

²⁸ “Bem diferente é hoje em dia o caso da Itália. Como nós não temos, se não, literatura antiga, e como a língua ilustre e própria para ser escrita nunca está desacompanhada da literatura e segue sempre as vicissitudes desta, e, onde esta falta ou se interrompe também aquela falta e pára; assim, parada entre nós a literatura, parou também a língua, de modo que pode-se dizer, tanto da literatura quanto da língua ilustre, que não a temos a não ser a antiga. Já são mais de cento e cinquenta anos que a Itália não cria nem cultiva por si gênero algum de literatura, pois em nenhum gênero produziu escritores originais nesse período e, os escritores que produziu, não fazendo e não tendo feito outra coisa senão copiar os antigos, não podem ser chamados de cultivadores da literatura, porque não cultiva [3320] o seu campo quem por ele passeia e sempre diligentemente o observa, deixando as coisas como estão; nem por respeito a esses escritores, gênero algum da nossa literatura avançou ou melhorou, nenhum gênero novo introduzido; desde então, com relação a esses senhores, nossa literatura está, de fato, estacionada; ora, pode-se dizer que isso seja cultivar a nossa literatura? poderíamos dizer que foi cultivada sem nenhum proveito: o que é mesma coisa. Nesse espaço de tempo, a literatura francesa e a alemã nasceram, a literatura inglesa primeiramente se formou e se estabeleceu. Estas três literaturas, quantas são e quanto abrangem, podemos dizer que estão todas incluídas nos cento e cinquenta anos da imobilidade da nossa literatura. [...] Entre esses acontecimentos gerais e esse progresso da literatura, a Itália, como dito acima, nada fez por si. Por mais originais que fossem os escritores que ela produziu nesse tempo, os escritores que podem merecer nome de modernos não foram suficientes nem em número nem em originalidade para lhe dar

Nos trechos acima, o escritor italiano afirma mais uma vez que a língua acompanha a literatura e como existiu um vazio na literatura italiana do século XVII em diante, a língua também não se desenvolveu, ficou “antiga”. Os escritores não criaram nenhum gênero novo e abriram espaço para o florescimento e crescimento das literaturas francesa, alemã e inglesa. Aliás, duramente Leopardi diz “*La depravazione e quindi il cominciamento dell'ozio e della inoperosità della letteratura italiana furono quasi il segnale alle altre letterature più famose d'Europa di sorgere e comparire [3321]nel mondo.*”²⁹ [...]” (2003, p. 2074). Isso tudo em contraposição com uma literatura (a italiana) que teve uma língua antiga, mas

*ricchissima, vastissima, bellissima, potentissima, insomma colma d'ogni sorta di pregi; perocchè abbiamo una letteratura, antica ancor essa, ma vasta, varia, bellissima, abbondantissima di generi e di scrittori, splendidissima di classici, durata per ben tre secoli e più, tale che rispetto all'età ch'ella aveva quando fu tralasciata, l'età che hanno presentemente l'altre letterature, è affatto giovanile.*³⁰ (2003, p. 2076)

Mas essa língua antiga já não basta porque não se adapta a quem quer “scrivere cose moderne in maniera moderna³¹”. Aliás, Leopardi sugere

*che volendo dare alla moderna Italia una moderna letteratura, conviene non già mutare la sua antica lingua, nè disfarla, nè rinnovarla, ma salvi i suoi fondamenti, l'indole e proprietà sua, e tutti i suoi pregi secondo le loro speciali e proprie qualità, rimodernarla, e fare in modo che la lingua [3326]moderna italiana illustre sia propriamente una continuazione, una derivazione dell'antica, anzi la medesima antica lingua continuata.*³² (2003, p. 2077)

uma língua nacional moderna, do mesmo modo que não [3322] foram suficientes para fazer com que a Itália tivesse uma literatura moderna nacional.

E, quanto à língua, a insuficiência dos escritores em fazer com que a Itália tivesse uma língua moderna própria veio principalmente dessa razão. Encontrando a literatura interrompida na Itália, eles encontraram interrompida a língua ilustre; antiga aquela, antiga esta. Uma língua antiga não pode ser boa para dizer coisas modernas e para dizê-las como se deve, à moderna; nem nossa língua em particular era boa para expressar as novas cognições, para oferecer o necessário a tanta e tão vasta novidade. [...]”

²⁹ “A depravação e, portanto, o começo do ócio e da inoperância da literatura italiana foram quase o sinal para as outras literaturas mais famosas da Europa surgirem e aparecerem [3321] no mundo [...]”

³⁰ “riquíssima, vastíssima, belíssima, potentíssima, em suma, repleta de toda sorte de qualidades; porque temos uma literatura ainda antiga, mas vasta, belíssima, abundantíssima de gêneros e de escritores, esplendidíssima de clássicos, que durou por três séculos e mais, tanto que, em relação à idade que ela tinha quando foi abandonada, a idade que têm presentemente as outras literaturas é, de fato, juvenil.”

³¹ “escrever coisas modernas de maneira moderna”

³² “que, querendo dar à Itália moderna uma literatura moderna, convém não transformar sua língua antiga nem desfazê-la ou renová-la, mas, salvando seus fundamentos, sua índole, sua propriedade e todos os seus méritos, conforme as suas qualidades próprias e especiais, modernizá-la, e fazer com que a língua [3326] moderna italiana ilustre seja propriamente uma continuação, uma derivação da antiga, aliás, a mesma língua antiga continuada.”

Assim, desse rico percurso diacrônico em que as observações sobre a relação entre língua, literatura, períodos literários, estilo dos autores vão se somando, podemos confirmar que Leopardi, assim como Foscolo, mostra ser um crítico atento a diferentes aspectos da cultura literária, ousando propor, de um lado, a inversão do cânone literário, mesmo contrariando os mestres como Giordani, e de outro, apresentando a sua análise crítica comparativa, confirmando muitas vezes o seu próprio “sistema” referido acima, isto é, de juntar comparação com teoria e história e ainda de envolver questões linguísticas importantes, aliados ainda aos elementos do estilo em relação a determinados gêneros literários ou à língua da prosa e da poesia, que se confirma em mais um trecho de 1823, quando afirma:

[...]Nello stesso cinquecento, l'Italia non aveva ancora una lingua che fosse formalmente poetica, cioè la diversità del linguaggio tra i poeti e gli oratori, non era per anche se non lieve, e male o insufficientemente determinata. Gli scrittori prosaici che componevano con istudio e con presunzione di bello stile, si accostavano alla lingua del Boccaccio e de' trecentisti, e questa era similissima alla lingua poetica, perchè la lingua poetica del 300 era quasi una colla prosaica. Gli scrittori poetici che scostandosi dalla lingua del 300, volevano [3415]accostarsi a quella del loro secolo, davano in uno stile familiare, bellissimo bensì, ma poco diverso da quel della prosa. Testimonio l'Orlando dell'Ariosto e l'Eneide del Caro, i quali, a quello togliendo le rime, a questa la misura (oltre le immagini e la qualità de' concetti ecc.) in che eccedono o di che mancano che non sieno una bellissima ed elegantissima prosa? E paragonando il poema del Tasso (scritto nella propria lingua del suo tempo) colle prose eleganti di quell'età, poco divario vi si potrà scoprire quanto alla lingua. Di più i poeti italiani del 500. furono soliti (massime i lirici, che sono i più) di modellarsi sullo stile di Petrarca e di Dante. Il carattere di questo stile riuscì ed è necessariamente familiare, come ho detto altrove. Seguendo questo carattere, o che i poeti del 500 l'esprimessero nella stessa lingua di que' due, come moltissimi faceano, o nella lingua del 500, come altri; doveano necessariamente dare al loro stile un carattere di familiare e poco diverso da quel della prosa. E così generalmente accadde. (Il linguaggio del Casa non è familiare, ed è molto [3416]più distinto dal prosaico, e così il suo stile. Ciò perchè ne' suoi versi egli non si propose il carattere nè del Petrarca nè di Dante, ma un suo proprio. E quindi quanto il carattere del suo linguaggio e stile poetico è distinto da quel della prosa, tanto egli è ancora diverso da quello del linguaggio e stile sì di Dante e Petrarca, sì degli altri lirici, e poeti quali si vogliono, del suo tempo.). La Coltivazione, le Api ec. sono ben sovente bella prosa misurata quanto al linguaggio, ed allo stile eziandio: e ciò quantunque l'uno e l'altro poema sieno imitazioni, e l'Api nient'altro quasi che traduzione, delle Georgiche, il capo d'opera dello stile il più poetico e il più separato dal familiare, dal volgo, dal prosaico. Similmente si può discorrere dell'Eneide del Caro.³³ (2003, p. 2130-2131)

³³ “[...] Mesmo no século XVI, a Itália ainda não tinha uma língua que fosse formalmente poética, isto é, a diferença da linguagem usada pelos poetas e oradores não passava de algo leve, e mal ou insuficientemente determinado. Os escritores prosaicos que compunham com dedicação e com presunção de belo estilo, acostumavam-se à língua de Boccaccio e dos trecentistas, e esta era muito similar à língua poética, pois a língua poética do século XIV era quase uma cola da prosa. Os escritores poéticos que, ao se afastarem da língua do século XIV queriam [3415] se aproximar da língua de seu século, produziam um estilo familiar, belíssimo, é verdade, mas pouco diverso do da prosa. Testemunhas disso são o *Orlando*, de Ariosto, e a *Eneida*, de Caro, os quais, tirando as rimas em um, e a métrica (além das imagens e da qualidade dos conceitos etc.) no outro, em que excedem ou o que lhes falta para que sejam uma prosa belíssima e elegantíssima?”

Mas um elemento novo vem se somar aos já usados por Leopardi para criar o método crítico, isto é: o de caráter político e sociológico. Esses elementos todos servirão para intensificar e comprovar as hipóteses construídas nos anos iniciais e que foram ganhando corpo em 1821 do *Zibaldone*, mas que agora servem para elucidar aspectos já propostos.

Gostaríamos ainda de ressaltar outro aspecto, não menos importante da crítica leopardiana: o da presença de certo relativismo, em que nada é absoluto. Assim, em 22 de dezembro de 1820, escreve: “[...] *Non v'è quasi altra verità assoluta se non che tutto è relativo. Questa dev'esser la base di tutta la metafisica*³⁴”. Se o relativismo é a base da metafísica, também será para os outros campos de análise e atuação do poeta de “O Infinito”. E quando Leopardi conjuga o seu método com a sua análise crítica, ele lembra, no autógrafo 46 de 1817, que tudo é questão de hábito e aconselha a ler os verdadeiros escritores, em particular, os gregos; estudar muito; ter contato com os clássicos, porque só assim é que se poderá formar o bom gosto em termos de literatura.

Mas é em um fragmento de 25 de agosto de 1820 que o autor de “À Lua” parece antecipar a “teoria da recepção” e nos informa o que acontece com o julgamento crítico e como devemos nos comportar em relação à crítica e aos críticos em geral:

[227] *Come le persone di poca immaginazione e sentimento non sono atte a giudicare di poesia, o scritte di tal genere, e leggendole, e sapendo che sono famose, non capiscono il perchè, a motivo che non si sentono trasportare, e non s'immedesimano in verun modo collo scrittore, e questo, quando anche siano di buon gusto e giudizio, così vi sono molte ore, giorni, mesi, stagioni, anni, in cui le stesse persone di entusiasmo ec. non sono atte a sentire, e ad essere trasportate, e però a giudicare rettamente di tali scritte. Ed avverrà spesso per questa ragione, che un uomo per altro, capacissimo giudice di bella letteratura, e d'arti liberali, concepisca diversissimo giudizio di due opere egualmente pregevoli. Io l'ho provato spesse volte. Mettendomi a leggere coll'animo disposto, trovava tutto gustoso, ogni bellezza mi risaltava all'occhio, tutto mi riscaldava, e mi riempieva d'entusiasmo, e lo scrittore da quel momento mi diventava ammirabile, ed io continuava sempre ad averlo in gran concetto. In questa tal disposizione, forse il*

E, comparando o poema de Tasso (escrito na língua própria de seu tempo) com as prosas elegantes daquela época, pouca diferença se notará quanto à língua. Além disso, os poetas italianos do século XVI costumavam (sobretudo os líricos, que são a maioria) moldar-se ao estilo de Petrarca e de Dante. O caráter desse estilo se tornou e é necessariamente familiar, como eu já disse alhures. Seguindo esse caráter, seja quando os poetas do século XVI o expressavam na língua daqueles dois, como muitíssimos faziam, seja na língua do século XVI, como outros, deviam necessariamente dar ao seu estilo um caráter familiar e pouco diverso do da prosa. E assim geralmente acontece. (A linguagem de Casa não é familiar e é muito [3416] mais distinta da prosaica, assim como o seu estilo. Isso porque em seus versos ele não propôs o caráter nem de Petrarca nem de Dante, mas o seu próprio. E, por isso, o caráter da sua linguagem e do seu estilo poético é tão distinto da linguagem da prosa quanto diverso do caráter da linguagem e do estilo de Dante e de Petrarca, bem como de outros líricos e poetas de seu tempo.). *La Coltivazione*, *Le Api*, etc. são em geral bela prosa, comedida com relação à linguagem e até ao estilo; e isto, embora tanto um quanto o outro poema sejam imitações, *Le Api*, quase uma tradução das *Geórgicas*, e a obra-prima do estilo, mais poética e mais distante do familiar, do vulgo, do prosaico. Pode-se discorrer similarmente da *Eneida* do Caro.

³⁴ “Quase não há outra verdade absoluta senão que tudo é relativo. Esta deve ser a base de toda a metafísica.”

*giudizio può anche peccare attribuendo al libro ec. quel merito che in gran parte spetta al lettore. Altre volte mi poneva a leggere coll'animo freddissimo, e le più belle, più tenere, più profonde cose non erano capaci di commuovermi: per giudicare non mi restava altro [228]che il gusto e il tatto già formato. Ma il mio giudizio si restringeva così alle cose esterne, e nelle interne a una congettura dell'effetto che l'opera potesse produrre in altrui. E l'opera non mi restava per conseguenza in grande ammirazione. E noterò ancora che alle volte un'altra persona che si trovava in circostanza da esser commosso, mi diceva mari e monti di quel libro, ch'egli leggeva nel medesimo tempo. Questa considerazione deve servire 1. a spiegare la diversità dei giudizi in persone ugualmente capaci, diversità che s'attribuisce sempre a tutt'altro. 2. a non fidarsi troppo dei giudizi anche dei più competenti e di se stesso, ed introdurre un pirronismo necessario anche in questa parte. Il pubblico, e il tempo non vanno soggetti nei loro giudizi a questo inconveniente.*³⁵ (2003, p. 247-248)

Ao dizer que a crítica é relativa, mas que para exercê-la é necessário cultivar certo tipo de hábito, Leopardi cria, no seu laboratório e diário zibaldoniano, o seu método crítico que, em maior ou menor grau, servirá para a elaboração da própria poética, subvertendo em parte as leituras canônicas vigentes, consolidando autores da tradição, mas também renovando o sistema literário italiano.

³⁵ “[227] Assim como as pessoas de pouca imaginação e sentimento, que não são aptas para julgar poesia ou escritos desse gênero, e ao lê-las, e sabendo que são famosas, não compreendem o porquê, pois não se sentem transportadas e não se identificam de modo algum com o escritor, mesmo quando têm bom gosto e juízo, há muitas horas, dias, meses, estações, anos em que as pessoas entusiastas etc. não são capazes de sentir e de serem transportadas e, portanto, não são capazes de julgar corretamente tais escritos. Por isso, ocorre com frequência que um homem, entre outras coisas, habilíssimo juiz de bela literatura e das artes liberais, tenha uma opinião muito diferente de duas obras de igual mérito. Isso me ocorreu várias vezes. Pondo-me a ler com o ânimo disposto, achava tudo agradável, toda beleza me saltava aos olhos, tudo me animava e me preenchia de entusiasmo, e o escritor, daquele momento em diante, passava a ser admirado por mim, e eu continuava sempre a tê-lo em alto conceito. Talvez com essa disposição o juízo possa até pecar, atribuindo ao livro etc. um mérito que, em grande parte, cabe ao leitor. Outras vezes me punha a ler com o ânimo friíssimo, e as coisas mais belas, mais afetuosas, mais profundas não eram capazes de me comover; para julgar não me restava nada [228] além do gosto e do tato já formado. Mas meu juízo se restringia, então, às coisas externas, e nas internas, a uma conjectura do efeito que a obra pudesse produzir nos outros. E, conseqüentemente, a obra passava a não ser muito admirada por mim. E noto ainda que, às vezes, outra pessoa, que se encontrava em circunstância de ser comovida, falava mares e montanhas daquele livro que ela lia ao mesmo tempo. Esta consideração deve servir para 1. explicar a diversidade dos julgamentos em pessoas igualmente capazes, diversidade que sempre se atribui a outro fator. 2. não confiar demais nos julgamentos, inclusive dos mais competentes e de si próprio, e até introduzir um ceticismo necessário nessa parte. O público e o tempo não devem ter seus julgamentos submetidos a este inconveniente.”

Considerações finais

Da exposição acima, podemos finalizar dizendo que a Itália, na transição do século XVIII para o século XIX, deixou importantes contribuições críticas de alguns de seus melhores autores, como Foscolo e Leopardi, que ainda permanecem desconhecidos do público em geral, mas principalmente do público estrangeiro, já que a hegemonia do período nesse setor e também em outros pertencia principalmente à França.

Tanto Foscolo quanto Leopardi se mostram críticos de primeira grandeza, apresentando aspectos convergentes na elaboração de suas considerações críticas. Aliás, Mario Puppo é categórico ao afirmar que “A poética de Leopardi é análoga à de Foscolo. São semelhantes nos dois poetas certas premissas psicológicas; sendo comuns a algumas premissas intelectuais, é então natural que com muita frequência as conclusões se harmonizem, e venham a coincidir algumas atitudes como a aversão aos românticos”. (1996, p. 81-89)

Foscolo e Leopardi, por exemplo, tinham plena consciência da decadência cultural italiana da sua época, e essa pode ser apontada como uma das causas da admiração pela tradição literária clássica. As suas concepções sobre literatura, sociedade, política e até sobre religião movem-se entre os clássicos, que Foscolo chama de *sole fonti di scritti immortali*³⁶.

Ambos os autores desenvolveram uma maneira própria de crítica literária, formulando alguns princípios norteadores para essa atividade. Partem, por exemplo, da leitura de textos, analisando diferentes aspectos: língua, momento sócio-histórico-cultural, comparação com outras literaturas. Ao mesmo tempo, também buscam individuar as qualidades de cada autor-obra em particular, vinculando sempre com o contexto histórico em que o autor viveu, incluindo o estudo dos costumes, da arte, da língua, da religião, da política e da filosofia, a vida do autor e a sua importância para o seu tempo e para os pósteros o que demonstra que suas contribuições foram fundamentais para o aprimoramento da crítica literária italiana e européia e também serviram para enriquecer a sua própria experiência literária.

³⁶ “fontes únicas de escritos imortais”.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. [Trad. Jorge de Almeida]. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.
- AUERBACH, Erich. *Introdução aos estudos literários*. [Trad. José Paulo Paes]. 2ª ed. São Paulo: Cultrix, 1972.
- BELLIO, Anna. La critica romantica tra accademia e militanza. In: Baroni, Giorgio (org). *Storia della critica letteraria in Italia*. Torino: UTET, 1997.
- BOLLATI, Giulio. *Giacomo Leopardi e la letteratura italiana*. Milano: Bollati Boringhieri, 1998.
- CROCE, Benedetto. Ugo Foscolo. In: *Poesia e non poesia: note sulla letteratura europea del secolo decimonono*. Bari: Laterza, 1964.
- DE SANCTIS, Francesco. Ugo Foscolo poeta e critico. In: *Saggi critici*. 2ª ed. Milano: Principato, 1971.
- DOLEŽEL, Lubomír. Aristóteles: poética e crítica. In: *A poética ocidental: tradição e inovação*. [Trad. Vivina de Campos Figueiredo]. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.
- FOSCOLO, Ugo. Gazzettino del bel mondo. In: *Prose varie d'arte*. (a cura di Mario Fubini). Edizione Nazionale delle Opere di Ugo Foscolo, V. Firenze: Le Monnier, 1951.
- _____. La Chioma di Berenice. In: *Scritti letterari e politici dal 1796 al 1808*. (a cura di Giovanni Gambarin). Edizione Nazionale delle Opere di Ugo Foscolo, VI. Firenze: Le Monnier, 1972.
- _____. Piani di studi. In: *Scritti letterari e politici dal 1796 al 1808*. (a cura di Giovanni Gambarin). Edizione Nazionale delle Opere di Ugo Foscolo, VI. Firenze: Le Monnier, 1972.
- _____. Della morale letteraria. In: *Lezioni. Articoli di critica e di polemica*. (a cura di Emilio Santini). Edizione Nazionale delle Opere di Ugo Foscolo, VII. Firenze: Le Monnier, 1972.
- _____. Discorso sul testo della Divina Commedia. In: *Studi su Dante*. (a cura di Giovanni Dal Pozzo). Edizione Nazionale delle Opere di Ugo Foscolo, IX. Firenze: Le Monnier, 1979.
- _____. Principj di critica poetica. In: *Saggi di Letteratura Italiana*. (a cura di Cesare Foligno). Edizione Nazionale delle Opere di Ugo Foscolo, XI. Firenze: Le Monnier, 1958.
- _____. Stato politico delle Isole Jonie. In: *Prose politiche e apologetiche*. (a cura di Giovanni Gambarin). Edizione Nazionale delle Opere di Ugo Foscolo, XIII. Firenze: Le Monnier, 1978.
- LEOPARDI, Giacomo. *Zibaldone di Pensieri*. Milano: Mondadori/Meridiani, 2003.
- NICOLETTI, Giuseppe. *Foscolo*. Roma: Salerno Editrice, 2006.
- PRETE, Antonio. *Il pensiero poetante. Saggio su Leopardi*. Milano: Universale Economica Feltrinelli, 2006.

PUPPO, Mario. *Critica e linguistica nel Settecento*. Verona: Fiorini, 1975.

_____. Poética de Leopardi. In: *Giacomo Leopardi. Poesia e Prosa*. Marco Lucchesi (org.). [Tradução de Ana Thereza Basílio Vieira]. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

RODLER, Lucia. *I termini fondamentali della critica letteraria*. Milano: Mondadori, 2004.

WELLEK, René. *Conceitos de crítica*. [Trad. Oscar Mendes]. São Paulo: Cultrix, 1963.

_____. *História da crítica moderna*. Vol. II. [Trad. Lívio Xavier]. São Paulo: Herder/Edusp, 1967.