



**EL TERRITORIO EN LA LITERATURA ITALIANA: NOTAS  
SOBRE REPRESENTACIÓN Y SIGNIFICACIÓN HISTÓRICO-  
CULTURAL DEL ESPACIO GEOGRÁFICO EN LA LITERATURA  
ITALIANA DESDE DANTE A PIRANDELLO.**

**THE LANDSCAPE IN THE ITALIAN LITERATURE: NOTES ON  
REPRESENTATION AND HISTORICAL AND CULTURAL  
MEANING OF THE GEOGRAPHICAL SPACE IN THE ITALIAN  
LITERATURE, FROM DANTE TO PIRANDELLO.**

Francesco Panico

Facultad de Psicología. Universidad Veracruzana

Riccardo Pace

Facultad de Lenguas y Letras. Universidad Autónoma de Querétaro

**ABSTRACT**

The study about the treatment of the landscape and the territory in the Italian literature, as in any other context of this nature, returns in a way to explore the cultural horizons that have been influenced (and, in turn, they have influenced) for the narrative and poetical works of this tradition. Across the poetics of the principal Italian authors (of whom we have taken a few examples of his better-known works), from Dante up to coming to Pirandello, passing for Ariosto, Leopardi Manzoni and Verga, we propose a thematic excursion on which path space and time give themselves a rendezvous. These two categories, in literature like also in other disciplines, are difficultly separable, and each tradition has represented them in his way.

**Key words:** Territory, Italian Literature, Time, Space, Poetic.

**RESUMEN**



El estudio acerca del tratamiento del paisaje y el territorio en la literatura italiana, como en cualquier otro contexto de esa naturaleza, se torna en un modo para explorar los horizontes culturales que han sido influenciados (y a su vez han influido) por las obras narrativas y poéticas de esa tradición. A través de las poéticas de los principales autores italianos (de quienes se han tomado como ejemplos algunos pasos de sus obras más conocidas), a partir de Dante hasta llegar a Pirandello, pasando por Ariosto, Leopardi Manzoni y Verga, se dibuja un recorrido temático sobre cuya trayectoria se dan cita, de manera difícilmente separable, el espacio y el tiempo, categorías culturales que la literatura ha modelado de diferentes formas.

**Palabras clave:** Territorio, Literatura Italiana, Tiempo, Espacio, Poética.

Fecha de recepción:

Fecha de aceptación:

**Cómo citar:** Panico, Francesco y Pace, Riccardo: «El territorio en la literatura italiana: notas sobre representación y significación histórico-cultural del espacio geográfico en la literatura italiana desde Dante a Pirandello», en *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 1 (2017): 187-209.

DOI: <https://doi.org/10.15366/actionova2017.1>



## INTRODUCCIÓN

La adopción de un enfoque realista en la representación del territorio por parte de la literatura italiana es un fenómeno relativamente tardío, propio de los dos últimos siglos de la historia de la península. Está ausente de las rimas del que se considera el primer poeta en lengua vulgar de Italia, San Francisco de Asís (siglo XII) (2014), en cuyo *Cántico de las Criaturas* el espacio se matiza a partir de unas coordenadas de tipo teológico, como el lugar de la creación, donde en una eterna contemporaneidad se celebran las maravillas del creador; y, así mismo, falta en Dante (1993) y en su *Divina Commedia*, cuyo mundo está ordenado por una geografía igualmente religiosa, como un otro mundo tanto terrenal como celeste, configurando un escenario emblemático, rico en alegorías, en el más perfecto estilo de la retórica medieval. Lo mismo acontece con las otras dos “coronas” de las letras toscanas de 1300, es decir, Boccaccio (2010) y Petrarca (2008), autores en cuyas obras la topografía de los espacios urbanos, rurales y naturales peca en abstracción y convencionalismo, permaneciendo como un elemento escenográfico construido alrededor de figuras poéticas ejemplares o de personajes tipificados como la Fortuna o Andreuccio de Perugia del *Decamerón* o la Laura, la mujer angelical del *Canzoniere*.

El espacio geográfico y el social siguen actuando como un mero telón de fondo, el de la fastuosa y culta corte de los Medici, en las *Stanze* de Poliziano (1984), en el *Morgante* de Pulci (2015) (donde el paisaje se divisa a través de una mirada de carácter popular, carnavalesco, paródico y grotesco), en los poemas caballerescos de Ariosto (1990) y Tasso (1993) (en los que el mundo se perfila como un mecanismo mítico-mágico y el espacio funcional absuelve un papel funcional), en la novela pastoril de Sannazzaro (1993), en la visión barroca de Marino (1975) y, también, en las miradas neoclásicas de Monti (2001) y Parini (2011), o en la prerromántica de los inquietos Vittorio Alfieri (2006) y Ugo Foscolo (2014).

Lo anterior delimita un panorama donde la única excepción destacada, si se nos permite el atrevimiento, es Galileo Galilei (1995) quien, en el siglo XVII, con su alta prosa humanista por medio de la que presenta los resultados de sus observaciones astronómicas, proporcionó un ejemplo de cómo la lengua italiana podía experimentar una nueva forma de mirar y representar el espacio por conducto de datos sensoriales objetivos, es decir, ajenos, al menos en apariencia, a las brumas de la subjetividad poética. La lectio galileiana (que Tullio



De Mauro considera tan importante para el desarrollo del vulgar toscano, ya lengua franca de los intelectuales peninsulares de la edad moderna y encaminado a convertirse en idioma nacional con la unidad política) (De Mauro, 2017) puede haber brindado una enseñanza que los autores del siglo XIX, con su formación tanto romántica como ilustrada, manufacturada en los talleres de las lenguas y las culturas alemanas y francesas, retomaron para abrir su escritura a la moderna representación geográfica de distintos territorios peninsulares. Con toda probabilidad, los primeros en hacerlo fueron los narradores y poetas del periodo romántico como, por ejemplo, Giacomo Leopardi y Alessandro Manzoni, mientras que los literatos decadentes de finales del siglo XIX e inicios del XX, como Verga y Pirandello, lo hicieron de una manera aún más explícita, debido a que el realismo de esa época, como se observa sobre todo en Verga, se torna un recurso excepcional para hacer resonar el drama de una tierra, en este caso la Sicilia. En los escritos costumbristas de estos autores sicilianos (así como de Capuana, De Roberto y los demás veristas)<sup>1</sup>, las personas son vistas como sujetos casi ferinos que no sólo viven en raigambre con la tierra, sino son esclavos de la misma y sus caprichos, al punto de ser percibidos como una más de las partes integrantes de la naturaleza (de una naturaleza fría y desinteresada, por cierto, cuando no vengativa), mientras la sociedad humana, civilizada, es un hecho prácticamente inexistente. En el caso de Pirandello, ese verismo es llevado a las consecuencias más extremas, pues la naturaleza ha llegado a coincidir con una sociedad dominada por el anonimato; ésta, paradójicamente, ya no necesita de la representación de espacios externos para que éstos se diferencien de aquellos internos: todo, finalmente, es igual: naturaleza y cultura, en Pirandello, están unidas, puesto que la artificial experiencia humana ya se ha vuelto natural: la segunda, ambigua, naturaleza de la máscara.

A lo largo de este escrito, por motivos de espacio y de claridad, hemos decidido dedicar cada párrafo a uno o, al máximo, dos autores, como si ellos fueran una suerte de representantes de su época. Para ello, nos hemos apoyado en la idea de que la historia literaria marca tendencias, pese a las diferencias entre un artista y otro, que es posible atisbar a partir de un fondo común de experiencias poéticas (Foucault, 1985).

---

<sup>1</sup> A la escuela verista, además de los narradores también pueden ser adscritos autores no sicilianos, como (entre otros) Grazia Deledda (Sardinia) y Edmondo de Amicis (Liguria), además de una serie de compositores de ópera como Mascagni (Toscana), autor de la versión operística de la *Cavalleria Rusticana* de Giovanni Verga, Leoncavallo (Toscana), quien firmó Pagliacci, y Puccini.

## DANTE Y EL TERRITORIO DE LA *DIVINA COMMEDIA*.

Por cuanto parezca extraño, la Edad Media en Italia, por lo menos en sus figuras artísticas más representativas, opta por representar un cosmos más que un mundo. El tiempo, en esa época, es un concepto efímero para el hombre, pues es Dios quien lo retiene en sus manos, usándolo como materia prima para tejer el destino de cada individuo de nuestra especie. El territorio, por ende, coincide siempre con la eternidad, puesto que el tiempo no es una preocupación inmediata, sino un invento del Creador para poner a prueba la fe de sus hijos predilectos. Ese cosmos es una gran imagen estática del universo medieval: en él, el elemento dinámico es dado precisamente por la poesía, fuerza creativa consagrada a la celebración de la obra de Dios, y, tal vez, único medio con el que cuenta el ser humano para expresar su individualidad y sentirse uno, aunque de manera imperfecta, con quien le obsequiara otrora la existencia.

En la *Divina Commedia*, el territorio se encuentra todo contenido en la creación divina, cuyos extremos son Dios y el Diablo. ¿Y la tierra? Nada más que un lugar de paso entre la salvación y la damnación, una especie de parque de diversiones con un posible final trágico. La tierra, más que un territorio real, es el escenario, como en cada mitología que se respeta, de la lucha entre fuerzas personificadas. Estas fuerzas tienen un propósito, un carácter, una voluntad: son, en pocas palabras, personajes, aunque todos, finalmente, terminarán desempeñando un papel conforme al gran plan divino. En este escenario, el presente, el pasado y el futuro, no son más que el aspecto dinámico de la eternidad, como decía Platón. Eso no significa, sin embargo, que Dante, en la manufactura de su obra, no sacara provecho de los conocimientos astronómicos (tolemaicos y, por ende, aristotélicos) de la época, de carácter pseudo-científico, para ubicar al lector en un lugar preciso del espacio al interior de su geografía cósmica. Veamos un ejemplo del Alighieri (1993: 376):

Già era 'l sole a l'orizzonte giunto  
lo cui meridian cerchio coverchia  
Ierusalèm col suo più alto punto;  
e la notte, che opposita a lui cerchia,  
uscìa di Gange fuor con le Bilance,  
che le caggion di man quando soverchia  
sì che le bianche e le vermiglie guance,  
là dov'ï' era, de la bella Aurora

per troppa etate divenivan rance<sup>2</sup>.

Estamos en el canto II del Purgatorio. Dante y Virgilio han llegado al pie de la gran montaña donde los condenados expían sus pecados y esperan ser llamados a la salvación eterna, en la playa; sus ojos son presa del espectáculo visual que se les abre enfrente. La maravilla que cunde en el corazón de los dos personajes es la respuesta del alma que se libera por fin de las tinieblas en las que había estado envuelta por tan largo rato, en el Infierno. El poeta, en este paso, nos brinda las coordenadas horarias de los tres meridianos fundamentales, habida cuenta del efecto de la longitud. Estos meridianos son: el de Jerusalén (el principal), sobre el que el sol está ocultándose; el Gange (90 grados al este de las tierras emergidas), que marca la medianoche; el Purgatorio (a 180 grados), en donde Dante y Virgilio vuelven a gozar la visión del amanecer. Es de subrayar aquí como la noche, verdadero personaje de molde mitológico, gira alrededor de la tierra en perpetuo contraste con el sol. En el canto XXVII, por ahí del anochecer, para cerrar debidamente el mini-círculo del tiempo en el que inscribe su visita al Purgatorio, Dante nos regala estos versos (Alighieri, 1993: 581):

Sì come quando i primi raggi vibra  
là dove il suo fattor lo sangue sparse,  
cadendo Ibero sotto l'alta Libra,  
e l'onde in Gange da nona riarse,  
sì stava il sole; onde 'l giorno sen giva,  
come l'angel di Dio lieto ci apparse<sup>3</sup>.

El poeta está por subir la escalera que lo llevará al Paraíso terrenal: los cuatro puntos indicados (Jerusalén, España, la India y el monte del Purgatorio) forman una gran Cruz, cuyas antípodas son el lugar del pecado original y el de la redención: el Calvario. Dante precisa la hora, observando la posición del sol, con respecto a los dos hemisferios. En Jerusalén el sol está naciendo (son las 6 a.m.); en el extremo occidental, en España (el Ebro, el río Ibero), que se encuentra bajo la constelación de la Libra, es medianoche; al otro extremo, la India (el Gange), es mediodía, y en el Purgatorio, situado en las antípodas de Jerusalén, es, lógica y simbólicamente, el ocaso.

<sup>2</sup> Ya había el sol llegado al horizonte/que cubre con su cerco meridiano/Jerusalén en su más alto punto;/y la noche, que a él opuesta gira,/del Ganges se salía con aquellas/balanzas, que le caen cuando ha triunfado;/tal que la blanca y sonrosada cara,/donde yo estaba, de la bella Aurora/mientras crecía se tornaba de oro.

<sup>3</sup> Igual que vibran los primeros rayos/donde esparció la sangre su Creador,/cayendo el Ebro bajo la alta Libra, /y a nona se caldea el agua al Ganges, /el sol estaba; y se marchaba el día,/cuando el ángel de Dios alegre vino.

Es evidente que los antiguos no eran en absoluto unos desprevenidos en cuestiones de geografía, sólo que su concepción de la disciplina era muy diferente de la nuestra. Sin embargo, y esto es lo importante, la descripción del territorio es aquí un contenido inseparable de la poesía. Sería incorrecto, no obstante, decir que en la *Divina Commedia* la poesía es, en estos casos, apenas un embelesamiento de la descripción realista del cosmos medieval (realista en los términos de aquel tiempo, desde luego), pues ella actúa como un método de conocimiento (más bien de "re-conocimiento", puesto que todo ha sido ya ordenado por Dios) que llega hasta la esencia de los objetos a los que se dirige, pues ella también, como todo lo mundano, es una creación divina, ni más ni menos que una montaña o un río. Una descripción que no la incorpore, durante la Edad Media, sería absolutamente impensable. Es también por eso, por esa esta inimitable cualidad de describir los paisajes de la creación, que la obra dantesca fue tan exigida como inspiración por los pintores de las edades posteriores, iniciando, desde luego, por los del Renacimiento.

### EL RENACIMIENTO DE ARIOSTO.

Por algún motivo, sin que eso sea ahora objeto de discusión, nos hemos acostumbrado a considerar al Renacimiento como un periodo en que el ser humano, consciente de su propia fuerza creadora, inicia a cuestionar el monopolio de Dios en ese campo. Pese a que esto sea, en el fondo, muy cierto, surge en nosotros la necesidad de matizar un poco el asunto, para comprender el por qué, durante esa época, la representación geográfica, por lo que concierne a la poesía y la literatura, no cambiara mucho con respecto a la de la historia medieval.

Cambia el papel que el Creador juega en la cultura y en la vida humana, es cierto, pero, al parecer, no en la poesía. El hombre, en suma, no obstante, haya descubierto su relativa independencia ante el destino que Dios le ha asignado, sigue optando por poner en escena un territorio contaminado de imágenes poéticas donde queda evidente la marca del discurso teológico; es más: el mismo cosmos es poesía, como en Dante, y la poesía es la mayor virtud del Creador. ¿Cuál es entonces la diferencia que separa las dos épocas? La única es que el artista del Renacimiento se siente Creador él mismo. Dios está a lo lejos, apenas visible; sigue existiendo, aún no ha muerto, pero se parece cada vez más a un padre distante,



a quien sus hijos han dejado solo en la casa, aunque aún no lo hayan desconocido. La poesía, ahora, está en manos de los hombres, cuyas musas inspiradoras ya no son las angélicas presencias del cosmos medieval, sino los grandes poetas y filósofos del pasado, griegos y romanos.

El *Orlando furioso*<sup>4</sup> de Ariosto, es una gran celebración paródica de la Arcadia antigua, un modo de recuperar el pasado y, al mismo tiempo, burlarse de él. El territorio sigue siendo poblado por espíritus personificados y criaturas fantásticas, la poesía es dueña de la palabra y del verso. En ese carnaval de historias y personajes estrambóticos se dan citas todas las figuras literarias y mitológicas de antaño. Y el paisaje se torna una especie de escenario teatral sobre el que actúan las máscaras del pasado:

Percuote il sole ardente il vicin colle;  
E del calor che si riflette a dietro,  
In modo l'aria e l'arena ne bolle,  
Che saria troppo a far liquido il vetro.  
Stassi cheto ogni augello all'ombra molle:  
Sol la cicala col noioso metro  
Fra i densi rami del fronzuto stelo  
Le valli e i monti assorda, e il mare e il cielo<sup>5</sup>. (Ariosto, 1990: 436)

En el episodio evocado por el fragmento anterior, el paladín pagano Ruggiero ha llegado a una playa quemada por el sol, silenciosa, enemistada con todo aquello que huele a vida y movimiento: el ave se queda, prudente, en la sombra, la arena hierve bajo los pies del héroe, sólo la cigarra desafía ese luminoso y estático silencio, mandando a su canto a que haga retumbar el espacio entorno a ella. El paisaje de Ariosto deviene del encuentro entre los elementos más diversos, que arrancan del placer por el viaje, pasando por la gustosa mención de lugares exóticos (bien conocidos, por este entonces, gracias a las exploraciones transoceánicas y al consecuente desarrollo de la cartografía), para luego llegar a la pura delicia del idilio y a la evocación musical de las formas del mundo. Todo está contenido en el lenguaje: incluso la naturaleza le debe a éste su esencia, no sólo poética. Y ese paisaje que el lenguaje construye es, a su manera, medible, realista; pero también es ilusorio, y sin embargo obedece a la ley de la proporción, propia del Renacimiento. En este escenario, los personajes

<sup>4</sup> En adelante, sólo *Furioso*.

<sup>5</sup> Punza al vecino monte un sol funesto/ y del calor que el monte reverbera,/hierven de modo arena y aire que esto/bastante a derretir el vidrio fuera./Sólo cigarra con un son molesto/(pues toda ave a la fresca sombra era)/ociosa entre las ramas de un majuelo/asorda valle y monte, y mar y cielo.

se mueven, menos como caracteres fuertemente individualizados, y más como elementos que participan del más general moto del paisaje poético.

Al entrar en el mundo del *Furioso*, el lector se siente atraído por un viaje que se despliega complejo y variado, en un espacio y en un tiempo de dimensiones muy originales: espacio ficticio, sin duda, pero no de papel, hecho de medidas agigantadas y de rapidísimos desplazamientos, espacio acompañado por un tiempo ora fugitivo ora retardado, que le obsequia un guiño tanto a la intimidad de la memoria como a la extensión de los días reales. La geografía de esta obra se presenta bajo aspectos muy diversos: desde un muy exacto paraíso terrenal, como el jardín de Alcina, hasta un encantado paisaje medieval inspirado en las epopeyas caballerescas, cuyas épicas escenas se desarrollan entre bosques cubiertos de bruma, áridos desiertos y castillos hechizados.

El territorio del *Furioso* jamás es autónomo, es decir, no tiene valor en sí. Cuando nos encontramos ante paisajes precisos, como la isla de Alcina o el castillo de Atlante, nos percatamos que su presencia no responde a una simple exigencia de descripción, sino a la voluntad, exquisitamente poética, de diluirlos al interior de esa cartografía fantástica, y en ocasiones grotesca, que convierte los espacios reales en escenarios fabulosos y vívidos. El paisaje de Ariosto no se separa en ningún momento de la verdad poética de la obra: a veces adquiere el aspecto de un vuelo provocado por un deseo de aventura, como en el canto XXXIII, en el que, tras las vicisitudes de Ullania, el autor suelta con extrema libertad su pluma a lo largo de siete octavas, con el resultado de que las distancias entre lugares muy alejados entre ellos, se acortan por efecto de una secuencia de nombres colocados uno tras otro, secuencia interrumpida solamente por los naturales requerimientos de la gramática y la sintaxis.

Otras veces, todo se limita a un rápido esbozo del territorio, cuya traza responde a motivos de orden pictórico o musical: nombres exóticos usados con confianza y libertad, como si aquel mundo desconocido, como el África de Ruggiero, fuese el cuarto familiar de la casa donde nacimos. El tiempo mismo es de una magnitud trivial, así que episodios cuyo relato debería acabarse con pocas pinceladas se alargan de manera indefinida, mientras que aventuras épicas de gran respiro narrativo se abren y cierran en un instante.

Esa geografía, despreocupada del espacio y del tiempo, responde completamente a una idea cabal de la forma estética literaria y, en lo específico, a la poética propia del *Furioso*, un compendio pintoresco de literatura fantástica e historia real, y, por muchos aspectos,



antesala de la novela europea de los inicios<sup>6</sup>. Una novela que, en Italia, a diferencia de otras partes de Europa, llega un poco tarde, posiblemente porque el peso de la tradición clásica y de su reelaboración humanista es demasiado grande para poderlo abandonar o tan sólo ponerlo seriamente en discusión. La novela italiana, tal como hoy entendemos ese género literario, es un fenómeno decimonónico, cuyo antecedente más próximo se encuentra, quizás, en *La Vida* de Vittorio Alfieri, y en las adaptaciones del *Werther* de Goethe y del *A sentimental journey* de Sterne, realizada por Foscolo, respectivamente, con *Últimas cartas de Jacobo Ortis* y *Notizia intorno a Didimo Chierico*; pero que madura de manera decidida en la páginas de dos autores casi contemporáneos, pero muy diferentes: por un lado, el Giacomo Leopardi (2016) de *Lo Zibaldone* (y de las *Prosas morales*), por el otro Alessandro Manzoni (2014) y el catolicismo ilustrado de su *Promessi Sposi*.

### LEOPARDI Y MANZONI: ROMANTICISMO E ILUSTRACIÓN A LA ITALIANA.

Antes que nada, sobre estos dos escritores, hay que hacer una importante aclaración: su pertenencia al horizonte histórico del romanticismo no implica que se trate de autores románticos *tout court*, puesto que el aludido movimiento estético que en los países de la Europa septentrional tuvo una difusión extraordinaria, en Italia se propagó de manera reducida, parcial y, como si no fuera suficiente, híbrida. A tal propósito, para los mencionados autores y para muchos de sus contemporáneos de lengua italiana, más que de una verdadera adhesión a los principios del romanticismo, sería más apropiado hablar de la inclusión de algunos elementos de ascendencia romántica en un sólido sistema caracterizado

---

<sup>6</sup> Entre las cualidades del *Furioso* que nos impulsan a considerarlo como una “antesala” de la novela europea de los albores, se encuentra: 1) la irreverencia formal ante el modelo de la octava rima impuesto por Poliziano, en la que la idea y la oración se quedan vinculadas dentro de los rígidos límites de la estrofa; y su sustitución con la *octava de oro*, en la que el nivel semántico del discurso se libera de ese anclaje estructural, desbordándose con libertad con un respiro cuasi prosístico (y oral) o contrayéndose nerviosamente, en todo caso multiplicando de manera exponencial las posibilidades rítmicas del relato, su carácter narrativo; 2) el tono humorístico y desincantado que se instala en el discurso gracias a la ironía de la voz narradora y a la mirada paródica que esta le dirige a los personajes que encarnan los viejos ideales, y a los discursos artísticos y culturales que, con solemnidad, se han acompañado con ellos; 3) la forja y el empleo de una versión literaria de la lengua vulgar (en este caso el “toscano”) creada a partir de la estilización del idioma de Dante, Petrarca y Boccaccio, así como de las formas áulicas y populares en uso en el habla cotidiana de las diferentes clases sociales del sector centro-septentrional de la península italiana durante el siglo XVI; 4) la presencia de un sinnúmero de parentesis o, mejor dicho, desvíos de la narración la cual, a menudo, se separa de su cauce principal para concentrarse en relatos secundarios, cuya presencia en la trama se percibe como meramente contingencial, dando fe de una escritura que se regocija de sí misma, que se expande movida por un afán lúdico, cargado de vitalidad y hedonismo.

por el gusto de tipo clásico, siempre en boga entre los artistas itálicos de todas las edades.

Como ejemplo que marca el ingreso de la estilización artística del espacio geográfico en las letras italianas del siglo XIX, puede tomarse uno de los idilios más bellos de Leopardi, *L'Infinito* (1819), donde las colinas que rodean el pueblo natal de Recanati, que el poeta admira a la hora de la puesta del sol desde el jardín del palacio paterno, se convierten, de pronto, en una ventana hacia lo cósmico, en el detonante de una fusión entre el panorama circundante y el espacio, subjetivo de la intimidad:

Sempre caro mi fu quest'ermo colle,  
e questa siepe, che da tanta parte  
dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.  
Ma sedendo e mirando, interminati<sup>[1]</sup><sub>[SEP]</sub>  
spazi di là da quella, e sovrumani  
silenzi, e profondissima quiete  
io nel pensier mi fingo, ove per poco  
il cor non si spaura. E come il vento<sup>[1]</sup><sub>[SEP]</sub>  
odo stormir tra queste piante, io quello  
infinito silenzio a questa voce  
vo comparando: e mi sovvien l'eterno,  
e le morte stagioni, e la presente  
e viva, e il suon di lei. Così tra questa  
immensità s'annega il pensier mio:  
e il naufragar m'è dolce in questo mare<sup>7</sup>. (Leopardi, 2007: 129)

El ejemplo leopardiano parece hablar claro: pese a la mirada realista por conducto de la cual el poeta pretende construir la estilización del panorama recanatense, de su tierra de origen, la representación espacial que se perfila en los versos no se exime de convertirse en un signo que alude a algo más; un signo que, en el texto poético, conduce a los accidentes topográficos hacia los apacibles ámbitos de la conciencia contemplativa. Eso nos habla de

<sup>7</sup> Siempre querido me fue este solitario cerro/y este seto que tanta parte/del último horizonte la mirada excluye. Mas, sentado y mirando interminables/espacios de allá lejos, y sobrehumanos/silencios y su hondísima quietud,/me quedo ensimismado hasta que casi/el corazón se teme. Y como el viento/cuyo tráfago escucho entre las hojas, a este/silencio sin fin esta voz/voy comparando: y me acuerdo de lo eterno/y de las muertas estaciones y la presente y viva,/y sus sonidos. Así a través de esta/inmensidad se anega el pensamiento mío; y naufragar me es dulce en este mar.



una coincidencia absoluta entre el adentro y el afuera; una coincidencia que, a veces, se convierte en violenta, cruel e irónica como sucede en la prosa moral *Dialogo della natura e di un islandese* (Leopardi, 2017), y, en otras, se torna dulce melancolía como en el idilio *Il sabato del villaggio* (Leopardi, 2011).

Esa coincidencia, desde luego, no es ajena al espíritu propio de la poesía, la cual, a diferencia de la pretendida objetividad científica (ya muy activa en aquel tiempo), no le otorga una importancia especial a esa frontera que, supuestamente, divide el “adentro” del “afuera”. Sin embargo, por las condiciones históricas en las que se fraguó la obra de Leopardi, esa separación es relevante, pues el romanticismo intenta eliminar esta distancia bajo el supuesto de que el mundo exterior no es más que la desproporcionada cancha en la que el poeta debe luchar para elevarse hacia lo eterno, es decir, para librarse del peso de la materia y así alcanzar las cumbres del espíritu absoluto. No obstante, como hemos dicho, Leopardi no es un romántico a secas, sino de manera del todo personal incorpora en su horizonte ciertos principios de este movimiento, apropiándose de ellos, más que por una voluntad clara de adhesión a su proyecto ideológico y estético, por una suerte de ósmosis histórica. La figuración poética de su terruño reccanatese brota de un alma sinceramente atormentada por la vida, de un cuerpo en extremo afligido por las muchas horas de estudio que, durante la infancia y la juventud, el poeta pasaba en la biblioteca paterna (a los ocho años, Giacomo ya dominaba el griego y el latín clásicos). Al mismo tiempo, de ese semblante frágil y menudo, brotaba una energía de vida inconmensurable, que, junto con los ecos pesimistas y materialistas de su filosofía existencial, constituye el pilar de su quehacer literario.

Los trazos de la geografía leopardiana se caracterizan por la presencia de estas dos tendencias: son tiernos y apacibles, gracias a la fina tesitura del recuerdo, y, en paralelo, duros y sin piedad, debido a que el hombre está condenado a que sus deseos y esperanzas (por cierto, postizos y no “naturales”) se estrellen puntualmente contra la frialdad de un universo insensible, en donde la muerte es una especie de catarsis de todas las energías inútilmente desplegadas a lo largo de la vida. Dios, o el espíritu, o la razón, se encuentran a años luz de distancia en la obra de Leopardi; en ese contexto, el territorio es un espacio poético a medio camino entre la apacible atmósfera del pasado íntimo y provinciano, y la ausencia de esperanza que domina la edad adulta. En la obra de Leopardi, los accidentes geográficos son elementos objetivos que, gracias a su presencia y colocación en el espacio, permiten al poeta despejar las brumas del recuerdo, convirtiéndolas en imágenes claras del presente ante la



futura, inevitable, desaparición.

La presencia del espacio geográfico realista se convierte en un signo también en *I Promessi Sposi* (Los novios), la gran novela italiana escrita por Alessandro Manzoni, cuya edición definitiva remonta a 1842. El relato es una narración de cariz histórico ambientada en la Lombardía de 1600, una región italiana administrada, en aquel entonces, por españoles, quienes actuaban como señores feudales viciosos y prepotentes. La crítica especializada (Macchia, 1994) ha coincidido en afirmar que dicho argumento representa irónicamente la situación de Lombardía al tiempo en que el milanés Manzoni escribía la novela: es la provincia ocupada por un imperio extranjero, el austro-húngaro de los Habsburgo, pero, sobre todo, es la indómita protagonista de los episodios bélicos del periodo que la historiografía italiana conoce como el Risorgimento (resurgimiento), comenzado con los motines de 1820 y el estallido revolucionario de 1848, y culminado con la unificación de la península y la proclamación del Reino de Italia bajo la dinastía de los Saboya (1861-1870), eventos de los que Manzoni puede ser considerado una suerte de inspirador moral, de figura tutelar.

El ímpetu patriótico que emana de la obra manzoniana (recuérdese, por ejemplo, el poema *Marzo 1821*), ímpetu típicamente romántico, es matizado sin embargo por la educación ilustrada que el escritor recibió durante su infancia (su abuelo, Cesare Beccaria, fue un importante intérprete del Iluminismo en Europa), un hecho que determinó que parte considerable de su estilo en *I Promessi Sposi*, su única novela, se caracterice por largas y precisas descripciones del paisaje, como en el fragmento conocido como *Addio ai monti*, o de la situación histórica milanesa al tiempo de la hambruna y de la epidemia de peste que asolaron la ciudad y su territorio a mediados del siglo XVII.

Tómese como ejemplo de ello las bellas páginas que, en la apertura de la novela, Manzoni (2014: 68) dedica al lugar en que se fraguan los principales acontecimientos de la trama:

La costiera, formata dal deposito di tre grossi torrenti, scende appoggiata a due monti contigui, l'uno detto di san Martino, l'altro, con voce lombarda, il Resegone, dai molti suoi cocuzzoli in fila, che in vero lo fanno somigliare a una sega [...] Per un buon pezzo, la costa sale con un pendio lento e continuo; poi si rompe in poggi e in valloncelli, in erte e in ispianate, secondo l'ossatura de' due monti, e il lavoro dell'acque. Il lembo estremo, tagliato dalle foci de' torrenti, è quasi tutto ghiaia e ciottoloni; il resto, campi e vigne, sparse di terre, di ville, di casali; in qualche parte boschi, che si prolungano su per la montagna. Lecco, la principale di quelle terre, e che dà nome al territorio, giace poco discosto dal



ponte, alla riva del lago, anzi viene in parte a trovarsi nel lago stesso, quando questo ingrossa: un gran borgo al giorno d'oggi, e che s'incammina a diventar città<sup>8</sup>.

En la estilización novelesca de este escenario natural del lago de Como y sus riberas, de las verdes colinas y pequeños caseríos que lo rodean, así como de las montañas que dominan su horizonte, el narrador manzoniano da vida a una panorámica que, desde lo alto de las vertientes prealpinas, se va acercando a la villa de Lecco y su territorio aledaño, diseñando una visión rica en detalles realistas.

Ahora bien, gracias a una serie de similitudes que el lector italiano o, cuando menos, experto de la geografía del Bel Paese puede captar (coincidencias que, sobre todo, acontecen a nivel de hidrografía, orografía y asentamientos humanos), el escenario lombardo, descrito por la cita anterior, se convierte en un espacio que significa metafóricamente el entero territorio de la península italiana, convirtiendo la ironía manzoniana de disimular la ocupación austriaca detrás del anterior dominio español, en un gran fresco que representa la Italia toda que, en la época en que la novela se escribe y publica, se encuentra aún fragmentada y en manos extranjeras.

La descripción realista del paisaje es, a todas luces, la incursión en el universo novelesco manzoniano, inspirado por la conversión del autor al catolicismo, de un elemento objetivo, claro y tangible, como si Dios fuera el gran pintor de un fresco a la par de un John Constable o un Camille Corot.

De ese fondo, procederán los sucesivos experimentos del decadentismo, en cuyo seno se dan cita autores del más diverso estilo, como los sicilianos Verga y Pirandello. La respuesta que ellos dieron a la representación romántica e ilustrada del paisaje responde a un cambio de época en la historia de la sensibilidad europea: a la confianza por el futuro y el progreso declarada durante el patriótico siglo XIX, se sustituye, a finales de este mismo

---

<sup>8</sup> El declive, formado por los aluviones de tres grandes torrentes, desciende apoyado en dos montes contiguos, llamado el uno de San Martín, y el otro, con vocablo lombardo, el Resegone, por sus muchos picachos en fila, que en verdad lo asemejan a una sierra: de tal manera que no hay quien, al verlo por primera vez, siempre que sea de frente, como por ejemplo desde lo alto de las murallas de Milán que miran hacia el norte, no lo distinga al punto, por esa señal, entre aquel largo y vasto macizo, de los otros montes de nombre más oscuro y forma más común. Durante largo trecho, el declive asciende con una pendiente lenta y continua, luego se rompe en lomas y vallecitos, en repechos y explanadas, según la osamenta de los montes, y el trabajo de las aguas. Su franja extrema, cortada por las desembocaduras de los torrentes, es casi toda ella arenilla y guijarros; el resto, campos y viñedos, sembrados de pueblos, de aldeas, de caseríos; en alguna parte bosques, que se prolongan montaña arriba. Lecco, la principal de esas poblaciones, y que da nombre al territorio, yace no lejos del puente, a orillas del lago, es más, viene a hallarse en parte en el lago mismo, cuando éste sube de nivel: una gran villa en nuestros días, y que se encamina a convertirse en ciudad.



periodo e inicios del XX, un profundo sentimiento de inestabilidad existencial, que desembocará en la visión de un ser humano avasallado por la precariedad y el anonimato de la vida moderna.

### VERGA Y PIRANDELLO: LA ITALIA DEL REALISMO Y DE LA MÁSCARA.

Junto con este espacio enriquecido por un componente político de matiz romántico, que refleja las ambiciones independentistas y unitarias de la futura Italia, la literatura del siglo XIX y comienzos del XX sabe ampliar el alcance de las representaciones literarias de los territorios y los panoramas nacionales, adoptando estas últimas como elementos clave de un discurso anti retórico, cuya finalidad es denunciar las condiciones de vida precarias del pueblo italiano en la fase postunitaria.

Es el caso, por ejemplo, de las representaciones de las zonas rurales, pesqueras y mineras de Sicilia, realizadas por el máximo exponente de la corriente del verismo italiano, Giovanni Verga. En las obras del mencionado autor, la región insular se convierte en uno de los territorios donde más encrudecida se hace la llamada cuestión meridional, es decir la crisis económico-social (y el correspondiente conflicto bélico) que aflige el sur de la península tras ser éste ocupado por las camisas rojas de Garibaldi, quienes lo anexionan, en 1860, al nuevo Reino de Italia.

En la narrativa de Verga, la Sicilia de las postrimerías del XIX no guarda huella alguna de aquel territorio fértil que los antiguos griegos colonizaron y que los romanos consideraban el granero de la urbe; por el contrario, es una tierra que las sequías y el latifundio han hecho estéril; es un mar inhóspito y hambriento de pescadores desde los tiempos de Skilla y Caribdis; es la mina de azufre polvoriento e infame que pulula de una sub-humanidad animalizada por la violencia y la desnutrición.

En la que quizá sea la novela más conocida de Verga (2004), *I Malavoglia*, la parodia épico-trágica de una historia familiar de pescadores sicilianos, el espacio se decanta siempre a partir de un punto de vista particular, vinculado con la mirada del personaje. El narrador opta siempre por hacer suya la perspectiva de quien ve las cosas con sus propios ojos. He aquí un ejemplo de como, Padrón 'Ntoni, el patriarca de la familia, representante de este sur laborioso y al mismo tiempo desconfiado hacia los cambios políticos y sociales provocados

por la unificación, ve al mar, su gran aliado en la lucha por la sobrevivencia y la dignidad:

La *Provvidenza* era scivolata in mare come un'anitra, col becco in aria, e ci sguazzava dentro, si godeva il fresco, dondolandosi mollemente nell'acqua verde, che le colpettava attorno ai fianchi, e il sole le ballava sulla vernice. Padron 'Ntoni, se la godeva anche lui, colle mani dietro la schiena e le gambe aperte, aggrottando un po' le ciglia, come fanno i marinai quando vogliono vederci bene anche al sole, che era un bel sole d'inverno, e i campi erano verdi, il mare lucente, e il cielo turchino che non finiva mai. Così tornano il bel sole e le dolci mattine d'inverno anche per gli occhi che hanno pianto, e li hanno visti del color della pece; e ogni cosa si rinnova come la Provvidenza, che era bastata un po' di pece e di colore, e quattro pezzi di legno, per farla tornare nuova come prima, e chi non vede più nulla sono gli occhi che non piangono più, e sono chiusi dalla morte<sup>9</sup>. (Verga, 2004: 73)

La *Provvidenza*, el barco pesquero de familia, es sin duda un personaje dentro de esta historia. Para Padrón 'Ntoni, ella es más que un medio, sino un elemento totémico imprescindible del clan, de su historia, de su pasado. Él la ve como un ganso que procura refrescarse en el agua, gozando del cielo cristalino y del sol que baila en sus costados recién barnizados. La confianza del viejo en el pasado es evidente, pues este pasado, en su opinión, es también el futuro, un sentimiento de recursividad de la historia que en la Sicilia popular, marinera y campesina, como en todas las sociedades a las que colocamos la etiqueta de "arcaicas", siempre está presente. El mar, como La *Provvidenza*, es eterno, aunque tenga que renovarse periódicamente para que esta eternidad resulte efectiva. Patrón 'Ntoni esto lo sabe, y sabe también que en esta constante avanzada suya hacia lo idéntico, el tiempo humano intenta evadir el espectro de la muerte, la misma muerte que el viejo siente acercarse, no tanto desde las profundidades marinas o la cima de una gran montaña, sino de aquel lugar artificial y promiscuo que es la ciudad, ícono del mundo moderno, del nuevo estado-patrón.

El realismo de Verga, se ve distante del marco de una simple definición literaria. Más bien es el resultado de cómo distintos personajes, la mayoría gente sencilla, perciben el espacio. El cambio y la permanencia, aquí, no son atributos exteriores, sino movimientos que

---

<sup>9</sup> La *Provvidenza* había entrado al mar como un ganso, con el pico hacia el cielo, y chapoteaba en él, gozaba de su frescura, columpiándose suavemente en el agua verde, que le golpeaba los costados, y el sol le bailaba sobre la pintura. Padrón 'Ntoni también disfrutaba de ese movimiento, con las manos detrás de su espalda y las piernas abiertas, frunciendo un poco el ceño, como hacen los marineros cuando quieren ver con claridad, pese a que el sol les golpea la cara; que era un bonito día de invierno, y los campos estaban verdes, el mar brillante, y el cielo turqués que parecía no acabar nunca. Así regresan el bello sol y las dulces mañanas de invierno también para los ojos que han llorado, y los han visto del color de la brea; y cada cosa se renueva como La *Provvidenza*, que fue suficiente un poco de brea y de color, y cuatro tablas, para que volviera nuevecita como antes, y quien ya no ven son los ojos que no llorarán nunca jamás, y son cerrados por la muerte.

se captan a partir de un punto de vista, por lo que el territorio que de esta visión resulta, pese a que esa simpleza de los personajes (matizada en muchos casos por la pluma del narrador) lo reproduzca de manera realista, siempre es un espacio diferente, onírico, deformado hasta el delirio, aunque de un carácter no del todo individualizado, en la que está grabada en letras de molde toda la historia de una isla.

El paisaje minero siciliano, al que la pluma de Luigi Pirandello, ya entrado el siglo XX, plasmó en el relato *Ciaula descubre la luna*, es el referente para nuestro último ejemplo, dedicado a profundizar cómo, del encuentro entre el territorio y la escritura, surge una literatura italiana que se ha hecho cargo de desenmascarar el triunfalismo unitario, contraponiéndole la visión, digamos así, “de los derrotados”, de los parias sin esperanza ni voz que integran a las clases sociales más ínfimas de la nueva nación, encerradas en una especie de patria subterránea e infernal donde incluso le es denegada la visión del firmamento. Y no es un caso, entonces, que como Dante al salir del Infierno, también Ciaula, el protagonista del relato pirandelliano, al salir de la mina, siente que cae presa de un desfallecimiento, víctima del miedo a volver a ver la luz: y como a Dante, también a él no le queda otra opción que mirar al cielo y rendirse a las lágrimas ante el argenteo espectáculo de los astros y las estrellas.

Curvo, quasi toccando con la fronte lo scalino che gli stava di sopra [...] egli veniva su, su, su, dal ventre della montagna, senza piacere, anzi pauroso della prossima liberazione. E non vedeva ancora la buca, che lassù lassù si apriva come un occhio chiaro, d'una deliziosa chiarezza d'argento. Se ne accorse solo quando fu agli ultimi scalini. Dapprima, quantunque gli paresse strano, pensò che fossero gli estremi barlumi del giorno. Ma la chiarezza cresceva, cresceva sempre più, come se il sole, che egli aveva pur visto tramontare, fosse rispuntato. Possibile? <sup>[1]</sup>Restò - appena sbucato all'aperto - sbalordito. Il carico gli cadde dalle spalle. Sollevò un poco le braccia; aprì le mani nere in quella chiarezza d'argento. Grande, placida, come in un fresco luminoso oceano di silenzio, gli stava di faccia la Luna<sup>10</sup>. (Pirandello, 2012: 423)

¿Quién es Ciaula? Es un individuo que no cuenta, un animal (como lo sugiere su apodo que en el dialecto local significa corneja), que se convierte en la máscara genérica de

<sup>10</sup> Curvado, casi tocando con la cabeza el escalón que le quedaba enfrente [...], él subía, y subía y subía del vientre de la montaña, sin placer, más bien temeroso por la liberación que se le aproximaba. Y no veía aún el hoyo, que allá arriba se abría como un ojo claro, de una deliciosa claridad de plata. Se dio cuenta solamente cuando llegó a pisar los últimos escalones. En un primer momento, pese a que le pareciera extraño, pensó que eran los primeros destellos del día. Pero esa claridad crecía y crecía, como si el sol, que él ya había visto desaparecer, hubiera vuelto a despuntar. ¿Era aquello posible? Se quedó -recién salido de ahí- pasmado. La carga se le cayó de los hombros. Levantó un poco la grava; abrió sus manos negras en aquella claridad de plata. Grande, plácida, como en un fresco luminoso océano de silencio, se le quedaba viendo la luna.



un Sur en el que el hombre se pierde, más que por el anonimato de la cultura de masa (como sucede en el Mattia Pascal), por permanecer toda su vida recluido en un hoyo. Sus únicos compañeros son otros rostros iguales al suyo, cuya piel, poco a poco, se va convirtiendo en árida roca. A esto se suma que los de Pirandello, son todos paisajes metafísicos o existenciales, donde ni siquiera el original realismo de Verga tiene cabida, pues como en un cuadro impresionista, el conjunto coherente de la imagen cede su protagonismo a la precisión visual de los detalles, como si la totalidad fuera tapada con un velo transparente que impide penetrarla. El ojo, por consiguiente, en su personal búsqueda de sentido, está obligado a dirigirse a otra parte. El clímax, en el paso citado, es creciente y deja en la expectativa tanto al personaje como al lector, quienes se ilusionan de que esa claridad que penetra la tierra sea la del sol, el astro siempre luminoso; pero, en realidad, es la luna la que alumbra el camino de quien visita estas páginas, esa luna que parece brillar sólo para ofrecer al observador la ilusión de que finalmente ha salido de la oscuridad: una burla sarcástica, señalarían algunos pesimistas; una luz resplandeciente, al fin y al cabo, contestarían los optimistas. ¿Qué importa?, parece decir Pirandello, la literatura es buena para todo, tan humilde que se ajusta a los deseos de cualquiera.

La literatura italiana del periodo sucesivo a la institución de Reino de Italia, delata la existencia de dos paisajes nacionales distintos: un norte emprendedor y moderno, apenas influido por las corrientes del romanticismo europeo, y un Sur el cual se redescubre en todo su atraso social, y que encuentra en la literatura una manera para expresarlo a través de paisajes duros e inclementes, en donde el ser humano no parece una entidad que se eleva por encima de la corrupción de la tierra, sino se transfigura en una existencia embrutecida por el trabajo, la violencia y la sumisión, como en Verga y Pirandello.

Casi en lo opuesto, en el Norte, vemos a un hombre capaz de elevarse a la altura de un dios bondadoso, cuyo pincel recorre la tela descolorida de un mundo que, poco a poco, se adhiere a los buenos sentimientos de una humanidad divinizada, como en los *Promessi Sposi* de Manzoni. Al Sur del hombre empotrado en la tierra o ahogado en el mar, cuyas imágenes más claras son, respectivamente, las minas de azufre de *Rossomalpe* (Verga, 2017) y los barcos naufragados de *I Malavoglia*, corresponde el Norte del campesino liberado, por mano de la intercesión divina y de la pluma manzoniana, del yugo de la esclavitud y de su apego incondicional al territorio.

## CONCLUSIONES

Dante, en su obra principal, inscribe el tiempo de la narración dentro del no-tiempo del cosmos divino. La Comedia, de aquí su nombre, se ubica, simultáneamente, en el tiempo y el no-tiempo. En ella no hay dialéctica, sino contemporaneidad. Al mundo medieval, a diferencia de los periodos posteriores, modernos y secularizados, no le abruma excesivamente la contradicción, pues todo se resuelve finalmente en la esencia primordial: Dios. En la obra, el autor florentino todo lo ve doble, pues toda figura es especular, iniciando, desde luego, por el personaje principal: Dante. Lo mismo sucede con la geografía: en la Comedia, los distintos "paisajes" que Dante y Virgilio recorren en su viaje por el ultramundo (de cuyo espacio eterno la tierra es apenas una extensión mundana), son emanaciones temporales del sempiterno cosmos divino, dobles materiales de éste. En cada punto, este territorio es *res extensa* y *res cogitans*, como diría Descartes. No hay separación, ni discernimiento claro. En cualquier comedia, se sabe, toda figura tiene dos lecturas, y precisamente de esa doblez deriva la plenitud fantástica de la poesía dantesca.

En Ariosto, eso cambia de manera considerable, pues en el *Furioso* la preocupación por el tiempo, no reposa sobre la seguridad de un mundo ultraterrenal guiado por la mano del Creador. Éste, mucho más que en la Comedia, es un personaje distante, alejado de las vicisitudes humanas, alguien que está presente sólo por convención, como el sujeto de una pintura de Tiziano o Raffaello. Los temas, en esa época, eran religiosos, pero el arte del Renacimiento había logrado recorrer un camino mucho más complejo en lo que concierne a la estética. En razón de esto, la geografía del *Furioso* es un festín de invención poética, que sale por completo del costal del hombre liberado del peso de la autoridad divina, de un hombre que, incluso, se atreve a jugar con ella. En una obra como la de Ariosto, que es un compendio paródico de toda la literatura anterior, la geografía no puede mantenerse apegada a los términos realísticos de la cartografía de aquella época, puesto que, si así fuera, resultaría imposible que sus personajes se movieran tan libremente a través de ese mundo enorme y fantástico que el autor dibuja con su pluma. Eso responde principalmente a una cuestión de forma (un fenómeno que siempre tiene mucho que ver con la cultura), no de contenido, y eso por el hecho de que los espacios del *Furioso*, más que geográficos, son literarios, derivados de historias anteriores, tanto sagradas como profanas.



Cuando pasamos a la literatura de la Italia moderna, en un inicio, el territorio es un ente que se describe con precisión; sin embargo, la libertad formal que experimentaran los autores del Renacimiento y hasta del barroco, se ha irremediabilmente perdido. Las razones de ello sin duda son múltiples, pero una de las más fuertes es que el hombre de esa época no sabe contender con la responsabilidad de ser él, ahora, el centro del universo: en algunos casos este principio seguirá siendo Dios, como le sucede a Manzoni, en otros será la razón o la inasible fortuna, como en Leopardi. En la nueva época, el paisaje es tan bien descrito porque debe dar la sensación de que este genérico principio unitario, al que todos estamos supeditados, cada uno a su manera, es real. Más tarde, en el periodo del desencantamiento del mundo, a finales del siglo XIX e inicios del sucesivo, está seguridad ontológica de un más allá inmanente desaparece, y el realismo pasa a ser una excepcional herramienta paródica, como en Verga o en Pirandello, para ubicar al hombre en la geografía del sinsentido, propia de la cultura de masa.

A lo largo de este escrito hemos intentado esbozar un recorrido temático en el tratamiento poético del territorio que, de los orígenes de la literatura italiana, llega hasta principios del siglo XX. Nuestra intención fue la de unir unas cuantas notas dispersas acerca de este argumento para sugerir una posible línea de continuidad, siempre ideal, entre el pasado y presente de esta tradición. Lo que ha resultado, nos parece, es una especie de muy breve historia de la cultura vista a partir de la literatura. En este sentido, la especificidad de lo italiano reside sobre todo en la manera en cómo, en nuestro país de origen, se han tratado, a lo largo de la historia, temas que pertenecen a la totalidad de la tradición literaria mundial y que, por este motivo, podrían ser objeto de revisión en cualquier literatura nacional.



## BIBLIOGRAFÍA

- Alfieri, Vittorio (2006): *Vita*, Milano, Garzanti.
- Alighieri, Dante (1993): *Divina Commedia*, Firenze, Newton Compton.
- Ariosto, Ludovico (1990): *Orlando Furioso*, Bologna, Mondadori.
- Boccaccio, Giovanni (2010): *Decameron*, traducción al español de Pilar Gómez Bedate, Madrid, Espasa Libros.
- De Mauro, Tullio (2017): *Storia linguistica dell'Italia unita*, Bari, Laterza.
- Foucault, Michel (1985): *Las palabras y las cosas*, traducción al español de Elsa Cecilia Frost, Barcelona, Paidós.
- Foscolo, Ugo (2014): *Dei sepolcri*, Brescia, Temperino rosso.
- Galilei, Galileo (1995): *Diálogo sobre los dos máximos sistemas del mundo ptolemaico y copernicano*, traducción al español de Antonio Beltrán Marí, Madrid, Alianza Editorial.
- Leopardi, Giacomo (2017): *Diálogos morales*, traducción al español de Alvaro Otero, Madrid, Biblioteca nueva.
- Leopardi, Giacomo (2016): *Zibaldone*, Firenze, Newton-Compton.
- Leopardi, Giacomo (2007): *Canti*, Milano, Garzanti.
- Macchia, Giovanni (1994): *Manzoni e la via del romanzo*, Milano, Adelphi.
- Manzoni, Alessandro (2014): *I promessi sposi*, Firenze, Newton-Compton.
- Marino, Giovan Battista (1975): *Adone*, Bari, Laterza.
- Monti, Vincenzo (2001): *Il Prometeo*, Pisa, ETS.
- Parini, Giuseppe (2011): *Il giorno*, Milano, Rizzoli.
- Petrarca, Francesco (2008): *Cancionero*, traducción al español por Ángel Crespo, Madrid, Alianza Editorial.
- Pirandello, Luigi (2012): *Cuentos para un año*, traducción al español por Marilena de Chiara, Madrid, Nordica.
- Poliziano, Angelo (1984): *Estancias, Orfeo y otros escritos*, traducción al español por Felix Fernández Murga, Madrid, Cátedra.
- Pulci, Luigi (2015): *Morgante*, Milano, Booklassic.
- San Francisco de Asís (2014): *El cántico de las criaturas*, traducción al español por Liliana Ferrerirós, Madrid, Ediciones San Pablo.



Sannazzaro, Jacopo (1993): *La Arcadia*, traducción al español por Jerónimo Jiménez,  
Madrid, Cátedra.

Tasso, Torquato (1993): *Gerusalemme liberata*, Bologna, Mondadori.

Verga, Giovanni (2017): *Rossomalpeo*, Gaeta, Passerino Luigi Editore.

Verga, Giovanni (2004): *I Malavoglia*, Milano, Mondadori.



## SOBRE LOS AUTORES

### ***Francesco Panico***

Trabaja en la Universidad Veracruzana, en la Facultad de Psicología, como Profesor de Tiempo Completo "Titular C".

Contact information: [panchop75@hotmail.com](mailto:panchop75@hotmail.com)

### ***Riccardo Pace***

Trabaja en la Universidad Autónoma de Querétaro, Facultad de Lenguas y Letras, como Profesor de Tiempo Libre.

Contact information: [r\\_pace75@yahoo.it](mailto:r_pace75@yahoo.it)