

# Cesare Pavese: del mito y de la metáfora

En el análisis de la obra del escritor italiano Cesare Pavese, la menudo la crítica se ha detenido en la experiencia autobiográfica del hombre; lo que, si bien por un lado ha permitido un dilatado crecimiento del mito pavesiano y de su contemporaneidad, por otro corre el riesgo de ver muy pronto agotadas las razones de un reconocimiento duradero<sup>1</sup>.

La misma personalidad, tan compleja, del autor de *La luna e i falò*, y la reciente publicación integral del diario *Il mestiere di vivere*<sup>2</sup> no hacen sino alimentar un morboso interés hacia el presunto "vicio absurdo" por el que el autor habría sido afectado; haciendo corresponder a ese vicio, según la crítica, la discutible etiqueta de "decadente" y reconociendo en su obra el tema decadentista de la soledad interior cuyo último e inevitable desenlace no podía llegar a ser más que el suicidio. Al respecto, véase por ejemplo a Petronio<sup>3</sup>.

Ahora bien, mientras es evidente que en Italia la definición de decadente está viciada por una matriz ideológica que pesa en la reconstrucción global de la historia literaria *novecentista* hasta finales de los años setenta<sup>4</sup>, pero que todavía es operante, y que prescindiendo de su relativo fundamento tiene características indudablemente totalizantes en el análisis de los autores en particular, de la misma forma es evidente que en un cuidadoso análisis de la obra de Pavese la aplicación del tema decadentista suscita más preguntas de las que puede responder, lo que obviamente invita a explorar nuevos caminos.

Si bien un poco tendenciosamente, me referiré aquí tan sólo a una composición de Pavese que figura en el poemario *Lavorare stanca*<sup>5</sup>, compuesto alrededor de los años 1936-1943. El

<sup>1</sup> Nótese al respecto los escasos estudios que intentan ir más allá de un apego superficial a la imagen trágica que la crítica nos ha dado hasta ahora, inmovilizando la obra de Pavese en un Limbo sin salida a nivel de interpretaciones críticas, a menos que queramos encerrar al autor en su parábola biográfica.

<sup>2</sup> La edición integral se debe a la editorial Einaudi cuyo patrón había decidido cortar las páginas más escandalosas para preservar la imagen del autor, al momento de la primera publicación. La edición integral se ha publicado en 1990.

<sup>3</sup> La crítica de Petronio representa de manera significativa la postura de cierta crítica que en extrema instancia "no sabe que hacer con el caso Pavese" así como se encuentra en dificultad frente a todos los "casos" de los que está hecha la historia literaria. Llegando a extender la definición de "decadente" por falta de perspectivas interpretativas.

<sup>4</sup> Es evidente que la crítica italiana por largo tiempo influenciada por Croce, encuentra en el marxismo un duradero punto de referencia, realizando parcialmente el ideal gramsciano de "hegemonía cultural".

<sup>5</sup> En 1936 sale por la editorial Solaria la recopilación *Lavorare Stanca*. La

poema, que se encuentra entre los más conocidos de todo el *corpus* pavesiano, se titula "Mito", y según gran parte de la crítica equivale a un terreno fronterizo entre la innovación lingüística contra la ética y la poética del fragmento hermético<sup>6</sup>, y es también la introducción a uno de los motivos caros a Pavese: el "mito" y la visión "mítica" como motivo de la relación hombre-mundo.

Ya algunos críticos han subrayado en la poesía de Pavese la transición desde un yo naturalista a un yo monologante que refleja los influjos de la narrativa y la recuperación de cierto lenguaje dialectal que aparece en sus primeros intentos narrativos.

El poema que vamos a analizar manifiesta en este sentido una fuerte tensión temporal evidente en los primeros cinco versos, que se caracterizan por una alternancia de tiempos verbales en futuro; y sin embargo la semántica de los sustantivos y los adjetivos da por implícito un desarrollo en el pasado: basta ver la oposición de los sustantivos *dios* y *hombre* o de las tres funciones adjetivas *giovane*, *morto*, *remoto*.

Pero también nótese el uso del anacoluto *che*. A través de la introducción de un elemento típico del habla dialectal, en este caso de las *Langhe* piemontesas, Pavese introduce un elemento de indeterminación espacio-temporal que ante un análisis atento se revelará como uno de los elementos de la relación hombre-naturaleza en la civilización campesina y preindustrial, pero más en general de las civilizaciones tradicionales.

En el mundo campesino lo que generalmente definimos como conceptos de espacio y tiempo son mucho más que conceptos y, más bien, son elementos de relación entre el hombre y el sistema en el cual está inserto, aquí considerado en el sentido de ecosistema global.

El hombre, como tal, es inseparable de la naturaleza y concibe tal vínculo como una relación vital mucho más que como una relación de causa-efecto *a posteriori*; de manera que el elemento constitutivo del joven dios es la relación con lo que lo rodea, una relación vivida más que pensada. Esta misma

segunda edición aumentará 31 nuevos poemas y la edición definitiva de Einaudi elimina 6.

<sup>6</sup> Se ha reconocido a Pavese la originalidad de sus primeros intentos poéticos con base en el uso de la lengua y de una forma narrativa, en un periodo dominado por la poética "hermética" de Ungaretti y por extensión de Montale y Quasimodo.

relación se instituye dentro del texto poético; nótese en este sentido las relaciones continuas que el poeta instituye con el mundo de la naturaleza como punto de confrontación ineludible, sustituyendo la función adjetiva mediante una serie de extensiones sintácticas y metafóricas en las que el significado está continuamente escondido y de continuo se enriquece con nuevas funciones que indican un extremo, casi paroxístico polivocismo de las relaciones instituidas entre él y el mundo y tan drásticamente negadas, en el final, por la soledad de la voz narrante. Los tres anacolutos *che* presentes en la primera estrofa y en el primer verso de la segunda estrofa denotan la compleja estructura narrativa del poema. Si como decíamos, el narrador, aunque oculto se manifiesta empezando por la segunda estrofa con la aparición de la partícula pronominal *ci*, nótese también la relación entre este tipo de narrador y la voz narrativa de la primera estrofa, una voz narrativa todavía más impersonal, la voz de la comunidad a la cual el narrador oculto se relaciona retomando la sintaxis de la lengua dialectal de la comunidad e instaurando de esta manera una relación de complicidad sobre el sentido de un lenguaje propio opuesto al lenguaje pragmático de la realidad.

Con la segunda estrofa entramos de hecho en el cuerpo vivo del poema, en la experiencia de un lenguaje que amplifica la tragicidad de presente percibido como incompleto, unilineal, insuficiente; en este sentido narrar es para la voz narrante narrar la experiencia de la atenuación de la luz, de la opacidad de las cosas, de la imposibilidad de establecer una relación transparente con un mundo que se ha vuelto incomprensible.

Aparece aquí con toda fuerza la irrupción de la visión mítica en la cotidianidad:

Ci si sveglia un mattino che è morta l'estate  
e negli occhi tumultuano ancora splendori  
come ieri, e all'orecchio i fragori del sole  
fatto sangue. È mutato il colore del mondo.  
La montagna non tocca piú il cielo; le nubi  
non s'ammassano piú come frutti; nell'acqua  
non traspare piú un ciottolo. Il corpo di un uomo  
penseroso si piega dove un dio respirava.  
Il gran sole é finito, e l'odore di terra  
e la libera strada, colorata di gente  
che ignorava la morte. Non si muore d'estate.  
Se qualcuno spariva, c'era il giovane dio  
che viveva per tutti e ignorava la morte.  
Su di lui la tristezza era un'ombra di nube.  
Il suo passo stupiva la terra.

Se encuentra aquí la voz de la comunidad que desde un pasado atemporal habla de un futuro atemporal (véase la primera estrofa) y la voz del narrador oculto. Él mismo parte de la comunidad y su destino es experimentar en carne propia la trágica premonición (*Verrá il giorno che il giovane dio sarà un uomo, / senza pena, col morto sorriso dell'uomo / che ha compreso*).

La sabia relación que Pavese instituye entre texto y metáfora textual es particularmente sugerente; intentemos ahora



entrar un poco más en el detalle; la cuarta estrofa nos presenta ahora una figura de particular densidad

ora pesa  
la stanchezza su tutte le membra dell'uomo,  
senza pena: la calma stanchezza dell'alba  
che apre un giorno di pioggia. Le spiagge oscurate  
non conoscono il giovane, che un tempo bastava  
le guardasse. Ne il mare dell'aria rivive  
al respiro. Si piegano le labbra dell'uomo  
rassegnate, a sorridere davanti alla terra.

El hombre está solo, la naturaleza adquiere ahora un significado peculiar, ya no es mundo sino naturaleza del hombre, condición del hombre, en fin, soledad. Se afloja aquí la tensión de imágenes que caracterizaba la segunda y tercera estrofa, y es sustituida por una figura con toda su preñez moral, casi como una estatua leopardiana de la pasividad ante la tragedia.

Nótese ahora cómo la falta de relación con el mundo de la naturaleza, el encadenamiento a un presente unilineal y unidimensional, se refleja también en la connotación de la voz narrante. Si bien hasta ahora el narrador oculto se ha expresado en un presente verbal de la denotación dejando los comentarios a un imperfecto verbal del discurso y de la reflexión (*il corpo di un uomo / penseroso si piega dove un dio respirava... Se qualcuno spariva c'era il giovane dio / che viveva per tutti e ignorava la morte.*), en la última estrofa el uso exclusivo del presente verbal tanto para la denotación como para la reflexión, indica la fusión de las dos voces narrativas, tanto la de la comunidad como la del narrador (que hemos definido como el que experimenta en carne viva el destino de la comunidad).

El destino del hombre, del individuo, lleva ahora consigo el destino de la comunidad; la experiencia de un presente unidimensional, incompleto, envuelve ahora también a la comunidad. Su pasado atemporal se ha vuelto presente, su voz desde el pasado mítico es ahora voz en el presente desacralizado. La última reflexión (*Si piegano le labbra dell'uomo / rassegnate, a sorridere davanti alla terra.*) agota el recuerdo de un dios pagano, sensual, capaz de relacionar con el mundo de la naturaleza, en favor de la figura del hombre inmóvil, consumiendo la propia naturaleza, la propia soledad.

La relación entre los elementos textuales analizados precedentemente deja entrever el procedimiento singular del poema pavesiano; por un lado la abolición del orden lógico del pensamiento (léase aquí por lógico convencional y pragmático) y la fuerza metafórica de las imágenes abre paso a un camino de regreso a la esencia del hombre, a la búsqueda de un decir originario en contra del aspecto lógico-proposicional del lenguaje, a la intuición del precipicio que se abre entre hombre y mundo de la naturaleza. Por otro lado el texto está condicionado por una serie de imágenes de atenuación de la luz y pérdida de la relación con un presente no sólo temporal sino existencial; la reaparición de la luz (en el primer verso de la segunda estrofa) lleva ahora consigo la atenuación misma de la luz como característica de un tiempo biológico y cultural irredimible. A la conciencia le resulta patéticamente clara la imposibilidad de volver a aquel mundo del ser mítico

y transparente, en la riqueza de sus múltiples relaciones perceptivas; dicha multiplicidad sigue existiendo, pero ahora sólo como hábito antropológico de una conciencia caracterizada por las funciones proposicionales dirigidas a la negación de la realidad presente. A través de la substancia de las imágenes negativas (*La montagna non tocca più il cielo; le nubi / non s'ammassano più come frutti; nell' acqua / non traspare più un ciottolo...*) el poeta abre la vía a la deconstrucción del sentido común y la construcción paralela de un sentido metafórico que sugiere y evoca una unidad mítica del sentido (aparece aquí el mito pavesiano como lugar antecedente a todo tiempo, a toda historia y a toda conciencia); devela el precipicio que se abre alrededor de cualquier presente biológico y temporal, elevando el destino individual a metáfora del destino del género y del ocultamiento del ser, y denotando el lenguaje como un implacable diafragma que en su intento de dar forma a una sustancia vital, imposibilita al mismo tiempo la opción de entrar en contacto con dicha sustancia.

Buena parte de la experiencia *novecentesca* parece padecer el fracaso de la elevación del propio nivel de relación del más simple al más complejo; sobre la base de esta constatación ¿podemos aceptar la etiqueta de decadente para la obra pavesiana?

Es evidente que no obstante la experiencia biográfica del escritor piemontés y su tantas veces declarada "incapacidad de vivir", una definición tal parece más orientada a captar los límites de la experiencia pavesiana, al grado de permitirnos reformular la pregunta de este modo: ¿respecto a qué sería en realidad decadente Pavese? Mi respuesta es voluntariamente provocativa: Pavese es decadente respecto a un neorrealismo interpretado como escuela, como representación histórica y como luckacsiano reflejo de la realidad<sup>7</sup>.

Recuérdese a este propósito la polémica de Pasolini<sup>8</sup> contra cierto perspectivismo lleno de confianza voluntarista "mecánicamente positiva y didascálica", como subraya Guglielmino<sup>9</sup>, y a ésta deberá agregarse también la posición de la neovanguardia a la mitad de los años sesenta.

¿Qué queda, pues, actualmente de la decadencia de Pavese?

Ante todo, la anulación de la perspectiva neorrealista de una realidad incontrovertible, misma que el escritor sólo debería describir. Todo lo que se presenta en la operación poética de Pavese es algo diferente, y mucho más complejo respecto a lo que estamos acostumbrados a percibir.

Lo que se suele definir como su contraposición entre la soledad y el mito, la oposición entre ciudad y campo, y algunos

<sup>7</sup> El neorrealismo italiano fue más bien, en las palabras de Calvino "no tanto una escuela sino un conjunto de voces, en larga parte periféricas, al descubrimiento de las diferentes partes de Italia, una inmediatez de comunicación después del desastre bélico". (Italo Calvino, prefacio a *Il Sentiero dei Nidi di Ragno*, Einaudi, Torino, 1964).

<sup>8</sup> Véase en particular los *Scritti Corsari* de Pasolini, Garzanti, Milán, 1977, y los escritos de la neovanguardia reunida en el *Gruppo '63* (Sanguineti, Pagliarini, Guglielmi, Giuliani, Porta, Balestrini). Véase la obra citada de Guglielmino en la sección "Il dibattito culturale nel secondo dopo-guerra".

<sup>9</sup> Guglielmino, Salvatore, *Guida al Novecento*, Principato, Milán, 1970. "Il Neorealismo".

dirían también entre adolescencia y madurez, parece esconder algo todavía más denso de significados, que una vez más requerirá de otras panorámicas.

En la historia literaria italiana estamos acostumbrados a usar el término decadente comenzando por Giovanni Pascoli, siempre que no queramos tomar en consideración el breve paréntesis de la *Scapigliatura*. Ahora bien, este término, acuñado en el interior de los ambientes literarios franceses e ingleses de la mitad y de finales del *ottocento*, y nótese, con una aceptación consciente del término inflingido por los burgueses bienpensantes, no parece que se pueda desligar de la compleja relación entre positivismo, idealismo y marxismo que caracteriza a todo nuestro siglo, tanto que todavía en los años setenta



Petronio podía aplicar a la historia literaria del *novecento* el título sintomático de "edad del decadentismo"<sup>10</sup>, incluyendo a los post-carduccianos y a Pascoli hasta nuestros días. Sin embargo, conviene hacer ciertas distinciones, ya que la superación del positivismo en Italia pasa ciertamente por los mitos irracionalistas de finales del siglo pasado y principios del presente, así como también por la declinación del compromiso verista de descripción de la realidad y el acento en el descubrimiento del individuo. A este propósito valga recordar los diversos aspectos de la "decadencia" en Italia, desde Pascoli a los crepusculares, a la prosa de arte y por otro lado a D'Annunzio y el movimiento de las revistas de principios de siglo.

Además, el término decadentismo podrá ser definido también a través de una actitud pesimista generalizada del intelectual como intérprete de un magisterio moral.

Vale la pena notar, en el interior de este apresurado panorama, la excepción constituida por Italo Svevo con su penetrante y crítico análisis de la relación salud-enfermedad en la sociedad contemporánea, lo que señala también, en su originalidad, la aparición de la novela conscientemente crítica.

Y bien, si como decíamos el término "decadente" que se aplica a la sociedad literaria italiana de principios del siglo XX y fin del siglo XIX opera a partir de un punto de vista ampliamente fundado respecto a la situación histórica social italiana y a la organización del sistema literario, quizá en cambio debe notarse que ciertos criterios de interpretación que han permanecido sustancialmente válidos hasta nuestros días llegan a ser mucho menos fundados en el momento en que se aproximan más a la contemporaneidad.

La dificultad se hace evidente en el análisis de la segunda posguerra en Italia, en el momento en que los escritos de Antonio Gramsci se vuelven el punto de referencia y las interpretaciones que de ellos descenden. En esta óptica, vale la pena recordar la extraordinaria vivacidad de la polémica entre Vittorini y Togliatti, y en general la acción de la revista *Il Politecnico*, o también la polémica entre Moravia y Pasolini, las intervenciones de Calvino y la polémica de Fortini en el nacimiento de la neovanguardia<sup>11</sup>.

En esta época de reestructuración y reorganización del sistema literario italiano, sólo en los últimos años la crítica ha demostrado que presta mayor atención con un análisis más cuidadoso.

En consecuencia, no se podrá continuar analizando la obra del escritor piamontés a la luz de una definición indudablemente datada, sin abandonarlo al mismo tiempo en el limbo de una "aventura biográfica" señalada de algún modo por su marginalidad; como en el caso, menos lejano de lo que se pudiera imaginar, representado por Pasolini.

Me parece que es particularmente fecunda la concepción pavesiana del mito que aparece explícita en la poesía homónima, así como en una de las obras menos conocidas, los *Dialoghi con Leucó*, como también en sus obras más famosas *La casa*

<sup>10</sup> Petronio, Giuseppe, *L'Attività Letteraria in Italia*, Palumbo, Roma 1970.

<sup>11</sup> Véase al respecto la antología de textos contenida en la obra citada de Guglielmino.

in collina y *La luna e i falò*: esto es, la idea-base según la cual nosotros, en nuestro primer contacto con el mundo, creamos mitos, símbolos que determinan nuestro futuro.

En el último periodo de su vida Pavese profundizó esta concepción, a la que ya se había aproximado al menos desde el 35, fecha de la colección de poesías *Lavorare stanca*. Lo hizo a través de incursiones en la psicología de Jung y de profundizaciones en el significado del símbolo que sin embargo quedaron sin resultados concretos. Así pues, nos quedan algunos elementos desligados a los que el autor no pudo dar el sentido orgánico de una aproximación de conjunto.

Hemos partido de la consideración evidente en el poema "mito" de que Pavese elabora una ética y una poética originales. El poema aparece como un denso tejido metafórico donde el tema central son dos imágenes simbólicas, la imagen que alude al hombre y la imagen de dios que no constituye más que un punto de arribo parcial, precisamente en virtud de la gran latencia simbólica dentro de la que el lenguaje extiende todas sus posibilidades y todo su polivocalismo en la búsqueda cerrada de un elemento de verdad del que se ha perdido definitivamente la clave. Un pensamiento que opera a través de una extensión amplificada de la metáfora, casi como si demostrara la desproporción existente entre la capacidad de relación de un pensamiento-verdad simbólico como intérprete de la relación yo-mundo y la extrema pasividad, en cambio, de un estado presente representado por esos "labios de hombre resignados a sonreír ante la tierra" curiosamente afines, nótese, al cierre del leopardiano *Dialogo della natura e di un islandese*<sup>12</sup>.

Podemos interpretar esta oposición, última de una serie, de ciudad-campo, pasado-presente, hasta una adolescencia-madurez (como una pura diferencia genético-biológica), como la indicación de un penoso camino que lleva al adolescente a la madurez; o bien podemos preguntarnos si no existe, en este coágulo de contradicciones ejemplares, una crítica implícita, ejemplarizada con base en el mundo campesino y en las civilizaciones preindustriales, a un modelo de pensamiento que ha perdido, con la excusa de una racionalidad unívoca, la capacidad de una relación sana con el mundo.

Sería interesante analizar, y valga aquí como nota relevante de este estudio provisional, cómo el fondo metafórico-simbólico es el elemento fundamental en la atribución de significado de la experiencia perceptiva; e igualmente cómo la metáfora constituye un plan de reconciliación entre discurso

y cosas, y de unidad en las fuentes precategóricas de atribución de sentido.

Si pensamos en la connotación del pensamiento contemporáneo, en lo unívoco de la atribución de significado por parte del pensamiento científico-racional, y en sus consiguientes implicaciones en la vida cotidiana, no resulta difícil entender cómo algunas intuiciones de la poética pavesiana hasta en su carácter incompleto y en ocasiones inconsecuente constituyen una apertura a temáticas que no dejan de interesarnos.

Baste citar aquí los nuevos enfoques de la psicología e inclusive de la física cuántica; así como de la filosofía y de la hermenéutica a la crítica de la racionalidad occidental en su visión mecanicista del mundo que nos circunda, lo que replantea la necesidad, incluso, de una nueva epistemología.

Si como afirma Zeno Corsini en *La coscienza di Zeno*, esta sociedad está enferma sin posibilidad de otra salud que no sea la de un resignado acostumbrarse a la enfermedad, Cesare Pavese se aventura en una interpretación del porqué de la enfermedad, pagando en primera persona sus propios límites y los de su propia sociedad<sup>13</sup>; pero el interés que aún sentimos por su obra no se puede detener en sus vicisitudes biográficas. La falta de una estructura simbólica que vincule al hombre con la naturaleza, así como la prepotencia de un pensamiento que se ocupa exclusivamente de la manipulación de esta última, al igual que la creciente fragmentación y mercantilización de la vida cotidiana nos invitan a mirar la obra y el sufrimiento de Pavese con ojos menos ingenuos. ◇

<sup>13</sup> Romano, Luperini, *Il Novecento*, Loescher, Torino, 1981, tomo segundo, p. 580.

E vero pero che Pavese il quale pure muoveva de un retroterra culturale di tipo europeo così potenzialmente ricco non sempre ne è consapevole fino in fondo e a volte appare sviato da esso a incapace di approfondirlo con la necessaria coerenza, ora attratto da tentazioni ideologiche, ora messo fuori strada da una permanente concezione romantica dell'artista, ora depistato dalle sue stesse frustrazioni di intellettuale piccolo borghese.

#### Bibliografía

- Petronio, Giuseppe, *L'attività letteraria in Italia*, Roma, Palumbo, 1970.  
Grosser, Guglielmino, *Il sistema letterario*, Milán, Principato Editore, 1987.  
Manacorda, Giuseppe, *Storia della letteratura italiana contemporanea*, Roma, Editori Riuniti, 1967.  
Asor Rosa, Alberto, *La cultura in storia d'Italia. Dall'Unità ad oggi*, Turín, Einaudi, 1975.  
Principales obras sobre Cesare Pavese:  
Lajolo, Davide, *Il vizio assurdo*, Milán, Il Saggiatore, 1960.  
Mondo, Luciano, C. P., Milán, Mursia, 1960.  
Fernandez, D., *Il romanzo italiano e la crisi della coscienza moderna*, Milán, Lerici, 1960.  
Guiducci, A., *Il mito Pavese*, Florencia, 1967.  
Gramsci, Antonio, *Letteratura e vita nazionale*, Turín, Einaudi, 1950.  
*Gli intellettuali*, Turín, Einaudi, 1970.  
Anderson, Perry, *Las antinomias de Antonio Gramsci*.  
Pasolini, Pier Paolo, *Scritti corsari*, Milán, Garzanti, 1977.  
Fortini, Franco, *L'ospite ingrato*, Genova, Marietti, 1987.  
Ricoeur, Paul, *La metáfora viva*.  
Derrida, Jacques, "La mitología blanca", en *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1989.  
Capra, F., *Verso una nuova saggezza*, Milán, Feltrinelli, 1989.  
Bateson, Gregory, *Mente e natura*, Milán, Adelphi, 1986.  
*El temor de los Ángeles*, Barcelona, Gedisa, 1989.

<sup>12</sup> Leopardi, Giacomo, *Opere Morali*, Garzanti, Milano, 1970. La relación hombre-naturaleza que Leopardi interpretó al final de su parábola artística en términos de pura oposición negativa se da curiosamente al cierre del poema pavesiano casi con las mismas connotaciones de profundo estoicismo del hombre frente a la naturaleza. Sólo nótese que la sonrisa irónica que Leopardi atribuye a la naturaleza, Pavese la atribuye al hombre, un hombre que ha perdido el valor de la relación con la naturaleza. El procedimiento poético adoptado al cierre del poema pavesiano además nos invita a notar cómo la intensa latencia simbólica y metafórica que se esconde atrás de la genericidad semántica a lo largo de todo el poema es cortada por la imagen final, impresionantemente privada de cualquier dinámica, impresionantemente estática. En este caso también nótese la similitud con la estaticidad de la imagen de la naturaleza en el cierre del "Diálogo de la Naturaleza y un Irlandés", de Leopardi.