

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS MODERNAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS ITALIANAS

SETTECENTO RIFORMATORE

**UN ATISBO A LA CULTURA DE PENSAMIENTO
EN LA ITALIA DEL SIGLO XVIII**

T E S I S

QUE PARA OPTAR AL TÍTULO DE LICENCIADO EN

**LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS
(LETRAS ITALIANAS)**

P R E S E N T A :

SERGIO ANTONIO RINCÓN MONTIEL

DIRECTORA DE TESIS: DRA. MARIPIA LAMBERTI

MÉXICO, MARZO DE 2009



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

D E D I C A T O R I A

A la veneranda hacedora de mis días, *madonna* Raquel Montiel, por haberme enseñado las palabras con que he nombrado el mundo.

A mi hermano Gustavo Adolfo, quien debido a las antiguas estrecheces del hogar, aceptó la interrupción de sus estudios, en beneficio de los míos.

A la memoria de mi padre, el jurisconsulto Ricardo Antonio Rincón Rosales (1954-2002), cuya ausencia me habitará por siempre.

A Sara Morales, con diuturna gratitud, por cuyo cuidado el rostro de la generosidad he conocido.

A Fernanda Téllez, de mis secretos más silentes la amada guardiana.

A Lilia Noriega, que en su inicio compartió conmigo esta aventura.

A Judith Murillo, *chi era insieme a me l'altra "pecora nera" di classe.*

A Armando Cintra, a quien me une la mutua pasión por el *dramma per musica.*

A Itzel Heredia, el tesoro máspreciado con que la enseñanza del italiano me ha recompensado.

A Carlos Enrique Guerra, el más ilustrado cabaretero postmoderno, por quien he sabido, no pocas veces, aquello que ignoraba.

A G R A D E C I M I E N T O S

En estas líneas, deseo rendir el testimonio de mi gratitud a las numerosas personas que por una u otra vía han propiciado la culminación de mis estudios universitarios, y sin cuya generosa colaboración esta investigación jamás habría podido alcanzar su término.

A la profesora Irma Torres Astorga, de quien recibí mis primeras lecciones de italiano: el único beneficio que me dejara la huelga del '99 y las “clases extra-muros”.

A la profesora Laura Elena Villarreal Colmenares, a quien le debo haber decidido estudiar Letras Italianas.

Al Mtro. Enrique Bonavides Mateos, por su generosísima amistad y sus encumbradas enseñanzas.

A la Dra. Aurora Piñeiro, por su complicidad: en la vida magisterial y en la creación poética.

A la Dra. Ana Elena González Treviño, por la permisión, única en mi caso, de continuar con mi preparación docente al interior de nuestro colegio, así como por las facilidades que administrativamente me ha brindado en todo momento de mi proceso de titulación.

A la profesora Giuseppina Agnoletto, de quien recibí mi primera lección de literatura italiana, así como también, con sus comentarios, el impulso que me permitió no haber abandonado mis lecciones.

Al poeta Fabio Morábito, en cuyas lecciones descubrí los subterráneos manantiales de la traducción, por el apoyo brindado a ciertas empresas personales.

A la Mtra. Sabina Longhitano, cuyas lecciones sobre el Humanismo y el Renacimiento me devolvieron la esperanza en el género humano, por haber aceptado formar parte del sínodo que ha examinado esta investigación.

Al Mtro. Fernando Ibarra, cuya dadivosa disposición para con el alumnado admiro, por su invaluable amistad y exacto consejo.

Al poeta José Luis Bernal, de quien he aprendido el rigor y el sentimiento con que debe acompañarse siempre la escritura.

A la Dra. Mariapia Lamberti, *lume fra le ombre del passato*, en cuya veneración a la poesía he descubierto, cuando ante mí escanciaba la *Commedia*, un rutilante “rayo que no cesa”.

En un extremo, las tentativas más radicales, como la vacuidad budista o la ontología cristiana, postulan concepciones en las que la alteridad y la contradicción inherentes al paso del tiempo desaparecen del todo, en beneficio de un tiempo sin tiempo. En el otro extremo, los arquetipos temporales se inclinan por la conciliación de los contrarios sin suprimirlos enteramente, ya sea por la conjunción de los tiempos en un pasado inmemorial que se hace presente sin cesar o por la idea de los ciclos ideales del mundo. Nuestra época rompe bruscamente con todas estas maneras de pensar. Heredera del tiempo lineal e irreversible del cristianismo, se opone como éste a todas las concepciones cíclicas; asimismo, niega el arquetipo cristiano y afirma otro que es la negación de todas las ideas e imágenes que se habían hecho los hombres del tiempo. La época moderna –ese período que se inicia en el siglo XVIII y que quizá llega ahora a su ocaso– es la primera que exalta al cambio y lo convierte en su fundamento. Diferencia, separación, heterogeneidad, pluralidad, novedad, evolución, desarrollo, revolución, historia: todos esos nombres se condensan en uno: futuro. No el pasado ni la eternidad, no el tiempo que es, sino el tiempo que todavía no es y que siempre está a punto de ser.

Octavio Paz, *Los hijos del limo.*

Í N D I C E

DEDICATORIA	2
AGRADECIMIENTOS	3
INTRODUCCIÓN	7

P R I M E R A P A R T E **El *Settecento* europeo**

I. DE MÁQUINAS, GUERRAS Y REVOLUCIONES	
El contexto histórico del <i>Settecento</i>	18
II. LA “INSERVIDUMBRE VOLUNTARIA” Y LA “INDOCILIDAD REFLEXIVA”	
El contexto filosófico del <i>Settecento</i>	32

S E G U N D A P A R T E **La Edad de la Arcadia:** **de las postrimerías del *Seicento* a la paz de Aquisgrán**

I. LOS ANTECEDENTES DE LA EDAD ARCÁDICA	54
I.1. Italia en la primera mitad del <i>Settecento</i>	54
I.2. La renuncia al marinismo y la polémica de Bouhours en contra de Italia	59
II. LA <i>ACCADEMIA DELL’ARCADIA</i>: SU VALOR Y SU SIGNIFICADO	61
III. CRÍTICOS, HISTORIADORES Y ERUDITOS DE LA EDAD ARCÁDICA	84
III.1. Gian Vincenzo Gravina	86
III.2. Ludovico Antonio Muratori	91

IV. EL CASO DE LA CULTURA NAPOLITANA	99
IV.1. Pietro Giannone	101
IV.2. Giambattista Vico	105

T E R C E R A P A R T E

La Edad del *Iluminismo*: de Aquisgrán al estallido de la Revolución francesa

I. DE LA ERA DE LAS LUCES	112
I.1. Italia en la segunda mitad del <i>Settecento</i>	112
I.2. De la Ilustración y sus rasgos esenciales	114
I.3. Otras corrientes filosóficas: materialismo y sensualismo	115
II. DE LA ILUSTRACIÓN EN ITALIA	120
II.1. Condiciones políticas y sociales de la Ilustración en Italia	120
II.2. El <i>Iluminismo</i> lombardo	125
II.2.1. La <i>Accademia dei Pugni</i> y la difusión de sus ideas: el diario <i>Il Caffè</i>	127
II.2.1.1. La función de la literatura en el programa reformista de <i>Il Caffè</i>	135
II.2.2. Pietro Verri	138
II.2.3. Cesare Beccaria	147
II.3. El <i>Iluminismo</i> napolitano	158
A) Antonio Genovesi	160
B) Ferdinando Galiani	161
III. UNA NUEVA SENSIBILIDAD: EL PRERROMANTICISMO EN LA ERA ILUMINISTA	163
III.1. La fisionomía del literato iluminista	163
III.2. Los estadios de la literatura europea en la segunda mitad del siglo XVIII	165
III.3. Avatares del Prerromanticismo en Italia: de Alessandro Verri a Melchiorre Cesarotti	170
CONCLUSIÓN	181
BIBLIOGRAFÍA	188

I N T R O D U C C I Ó N

En 2003, se cumplió el bicentenario del natalicio de Vittorio Alfieri; de Carlo Goldoni, en 2007. En este año de 2008 que termina, se cuentan dos centurias también desde que murieran, en 1808, Saverio Bettinelli y Melchiorre Cesarotti. En décadas venideras, la italianística del mundo ha de celebrar a no pocos literatos e intelectuales del *Settecento*. Ante el umbral de estas celebraciones, se antoja aún más pertinente que el presente trabajo discorra sobre el período cultural que estableció los fundamentos de la Modernidad en Occidente: el siglo XVIII. Debe advertirse, sin embargo, que nuestra investigación repara esencialmente en las distintas posturas de pensamiento que se difundieron por entonces en Italia, de las cuales se ha tratado no tanto como si fuesen el resultado de la adhesión imitativa de las ideas venidas del extranjero por parte de la Península, cuanto de la síntesis que de estas mismas ideas se hizo al haberlas amoldado a las condiciones específicas que constituían la realidad italiana durante el *Settecento*. En este sentido, nuestro trabajo intenta re-crear con detalle la atmósfera cultural que nutrió, que condicionó el pensamiento italiano dieciochesco, el cual utilizará la literatura, por ser éste un rasgo distintivo de la cultura del siglo, como medio e instrumento autónomos de comunicación, al punto de hacer partícipes a los principales literatos de la centuria, de la dinámica reformista que dominó la vida cultural en la Europa del siglo XVIII.

Ahora bien, toda vez que el proceso por el cual transitó la cultura del *Settecento* no partía tanto de los esquemas según los cuales los hombres organizaban su vida social, cuanto del modo en que la pensaban, puesto que, en cierto sentido, los “filósofos” precedieron entonces a los “políticos”, toda reconstrucción de la atmósfera cultural y literaria italianas durante aquella época, necesita vincularse con lo ocurrido en la historia, en la ciencia y en el mundo de las ideas. Cuando así no ocurre, ineluctablemente se desprecia a la

Arcadia por su supuesta evasión de la realidad mediante el mito pastoril y por su aparente inanidad poética, incluido en ella también el melodrama metastasiano; se desprecia irremisiblemente el talante reformista del *Illuminismo*, al considerarlo una evanescente *imago* de la Ilustración francesa: un pálido vislumbre en la solaridad extranjera de la Era de las Luces. En este sentido, sería lícito preguntarse: ¿cómo entender, cómo aprehender entonces la cultura, en general, y la literatura, en particular, del *Settecento* italiano? A mi parecer, deberíamos hacerlo como a lo largo de la segunda mitad del siglo XX lo han hecho Mario Fubini, Walter Binni y Franco Venturi, es decir, reconstruir a través de la historia y de la crítica hecha por cada personaje ante lo establecido, el universo cultural al cual las grandes figuras literarias del *Settecento* pertenecían, pero ante todo del cual abrevaban. Como lo ha llamado Binni, el *Settecento maggiore*, que se conforma de las obras de Goldoni, de Parini y de Alfieri, no se nos aparecería en la forma en que lo hace, de no ser por la existencia de toda una cultura de la que a su vez forma parte, y que suele considerarse erróneamente menor, como si se tratase, por contraposición, de otro *Settecento*, de un *Settecento minore*, aquel que dimana precisamente de la Arcadia y del *Illuminismo*, cuyos postulados hemos dado en llamar, en su conjunto, “cultura de pensamiento”, es decir, de reflexión, de examen, de crítica, no necesariamente literaria, pero que utiliza la literatura para la difusión masiva de sus postulados; en otras palabras, que se vale de una suerte de escritura que, sin serlo, tiende a ser literatura. De ello son ejemplos el *Newtonianismo per le dame* de Francesco Algarotti, la obra capital de Vico, el diario *Il Caffè*, las *Osservazioni sulla tortura* de Pietro Verri o la *Frusta letteraria* de Baretta. Sólo desde esta perspectiva resultan comprensibles, entonces, el racionalismo proto-iluminista de Goldoni, el iluminismo maduro y neoclásico de Parini, y la potente revolución prerromántica de Alfieri: los tres momentos más importantes en los destinos literarios del *Settecento*.

Y aun a pesar de la variedad en los distintos postulados ideológicos y en las varias actitudes críticas de los actores culturales del siglo, ya desde las postrimerías del *Seicento* hay un punto en que todas, sin distinción, convergen: el modificar la realidad. El anhelo por mejorar la realidad, es decir, el propiciar la igualdad entre los hombres, la imparcialidad de la justicia y la obtención de la felicidad, que serán las más encumbradas aspiraciones de la Europa dieciochesca, ha de convertirse durante el *Settecento* en el comprometido, en el militante propósito de reformar las estructuras del Estado en búsqueda del mayor bien para el mayor número de hombres. Como se verá a lo largo de esta investigación, los “árcades”, inspirados en Descartes y en Galilei, serán los primeros en propugnar la reforma del gusto literario en la Península; Gravina reformará los postulados sobre los conceptos de la creación poética; Muratori hará lo propio en el campo de la historiografía, superado tan sólo en ello por Vico, quien no solamente habrá de reformar sustancialmente la concepción de la historia, sino que fundará todo un sistema filosófico de ésta. Giannone, por su parte, será perseguido por la Inquisición al haber sido el impulsor de una reforma judicial que le permitiera al Reino de Nápoles lograr su independencia con respecto de las pretensiones seculares de la Iglesia. Asimismo, en la madurez del movimiento ilustrado en Italia, justamente cuando por la vinculación del septentrión de la Península con el gobierno austriaco sea posible implementar con aparente libertad las más diversas reformas, asistiremos al período de mayor esplendor del pensamiento crítico italiano, es decir, el *Illuminismo* de la Lombardía. Para los hermanos Verri y para Beccaria, pero así también como para el resto de los miembros de la llamada *Società dei Pugni*, ningún tema quedará exento del examen crítico. Cada uno de ellos ha de proponer reformas que van desde la liberación comercial de los granos hasta el purismo en la lengua literaria, pasando por la urgente unificación de los distintos estados italianos o la renovación del añoso sistema judicial. Paralelamente al

movimiento iluminista, se atreverá por entonces una nueva sensibilidad, la del Prerromanticismo. A esta nueva manifestación cultural, aunque inscritos aún en la Ilustración y sin despojarse del todo de ella, pertenecerán, entre otros, personajes como Bettinelli o Cesarotti, quienes reformarán, respectivamente, la forma en que venía realizándose la crítica literaria y la composición poética, esta última en lo tocante a sus motivos.

De todos estos personajes, los patriarcas literarios del *Settecento*, Metastasio, Goldoni, Parini y Alfieri, nutrieron su pensamiento y su obra; y del mismo modo en que estos hombres de pensamiento intentaron modificar la realidad de Italia mediante la reforma de los distintos órdenes humanos, los literatos del siglo se unieron a este mismo impulso para participar del talante reformista desde su propia competencia, el melodrama, la comedia, la lírica y la tragedia. Y de ello conservamos el testimonio en la *Didone abbandonata* de Metastasio, en *Il teatro comico* y *La locandiera* de Goldoni, en el *Dialogo sopra la nobiltà*, el *Discorso sulla poesia* e *Il giorno* de Parini, y en el *Della tirannide*, el *Del principe e delle lettere*, el *Misogallo*, el *Saul* y la *Mirra* de Alfieri.

Como ya puede entenderse, es por todo lo hasta ahora sugerido que hemos intitulado nuestro trabajo **Settecento riformatore. Un atisbo a la cultura de pensamiento en la Italia del siglo XVIII.**

Para emprender el estudio de la materia que se propone, por una parte, y facilitar la comprensión de la estructura que ha seguido para su realización nuestro trabajo, por la otra, es necesario delimitar cronológicamente nuestro campo de investigación.

Damos por hecho que el *Settecento* es el nombre que en italiano suele utilizarse para referirse al siglo XVIII, y en términos generales es así. No obstante, en esta recreación de la atmósfera intelectual dieciochesca italiana, el término *Settecento* indica un período bien definido y que no equivale a la totalidad de los años contenidos en la centuria antes mencionada. Al ser la

Arcadia y el *Illuminismo* los fenómenos culturales más representativos del período que se estudia, la noción cronológica de *Settecento* contendría en sí misma los años que corren desde la fundación de la *Accademia dell'Arcadia* en el 1690 hasta el estallido de la Revolución Francesa. Sin embargo, la precisión quirúrgica en la delimitación de los períodos históricos o culturales nunca es definitiva, y sólo sirve, en realidad, para hacer de nuestro recorrido algo menos nebuloso. Por ende, la cultura *settecentesca* se remonta *in nuce* al siglo XVII, a los postulados de Descartes y a los descubrimientos de Galilei, a la llegada de la reina Cristina de Suecia a Italia (1655), en cuya casa se darán cita quienes serán, más tarde, los fundadores de la Arcadia. Contraria, sin embargo, es la situación del otro extremo. Los varios postulados ideológicos del *Settecento*, particularmente los del *Illuminismo*, serán violentamente anegados por la embriaguez de sangre que ha de caracterizar el momento más oscuro del movimiento revolucionario que en París se había iniciado en 1789: Alfieri, que se encontraba allende los Alpes cuando el estallido de la revolución, por ejemplo, apenas si pudo escapar del ajusticiamiento plebeyo. La crítica lo ha sostenido desde hace mucho: al son de la *Marsellesa*, el *Settecento* contemplaba su ocaso. La era que está por iniciarse, la de Napoleón, sepultará las estructuras de gobierno que alguna vez reinaron en Europa. Durante el imperio, ni en Italia, ni en ningún otro territorio habrá de nuevo un monarca ilustrado, tal y como lo atestiguarán con sus pinturas Jacques-Louis David al recrear la coronación de Napoleón, y Dominique Ingres que lo presentará ante el mundo, sedente en el solio imperial, como si de un Júpiter redivivo se tratara. Y es por ello que si bien Monti y Foscolo pertenecen cronológicamente al siglo XVIII, al vivir durante la Era Napoleónica, no comparten ya la candidez del ánimo reformista, pero han conservado, en cambio, la militancia y el compromiso civiles de los hombres ilustrados, lo cual ha de metamorfosearse en el furor patriótico que animará la cultura crepuscular dieciochesca y que se extenderá al *Ottocento* romántico,

mismo que contemplará, por fin, la unificación de la Península. Son éstos, en suma, los parámetros temporales del trabajo que ahora se presenta, los cuales, a su vez, explican la organización de nuestro escrito, como se refiere a continuación.

Ante la vastedad de la materia que se estudia, ha sido necesario organizar nuestra investigación en tres partes generales que permitirán, con mayor comodidad, la precisa contextualización de cada personaje en sus circunstancias específicas.

De tal suerte, nuestro recorrido por la cultura de pensamiento durante el *Settecento* parte de la inclusión de una suerte de prolegómeno que nos permita aprehender, por una parte, los acontecimientos y las circunstancias, y, por la otra, las ideas y posturas mentales que en Europa y en Italia se manifestaban por entonces, esto es, un prolegómeno continente de los contextos histórico y filosófico, los cuales se han intentado recrear respectivamente en los capítulos I y II de nuestra Primera parte, que hemos precisamente intitulado **El *Settecento* europeo**.

Asimismo, debemos distinguir en el siglo XVIII italiano, para comprenderlo claramente, dos grandes estadios de tránsito cultural, a los cuales ya se ha hecho referencia cuando se trató de la delimitación cronológica de nuestro trabajo. Al primero de ellos –a caballo entre el *Seicento* y el período de que nos ocupamos– lo llamaremos **La Edad de la Arcadia**, el cual contiene los años que corren de la fundación de la *Accademia dell’Arcadia* (1690) a la celebración de la paz de Aquisgrán en el 1748, con que cesaron en Europa las llamadas “Guerras de sucesión”. Al segundo, le daremos el nombre de **La Edad del *Iluminismo***, que ocupa los años que van del ya mencionado 1748 al estallido de la Revolución Francesa en 1789. De este modo, ambas etapas corresponden respectivamente a la Segunda y Tercera partes en que se divide esta investigación.

Ahora bien, nuestra Segunda parte, **La Edad de la Arcadia: de las postrimerías del *Seicento* a la paz de Aquisgrán**, consta a su vez de cuatro capítulos. En el primero de ellos, se ofrece una visión panorámica de aquello que ocurría en la atmósfera cultural de Italia durante la primera mitad del siglo XVIII, así como también de dos de sus aspectos más característicos: la renuncia literaria al Marinismo y la polémica que en la Península suscitaron las severas opiniones que, ante la creciente hegemonía cultural de Francia, el teórico Bouhours lanzó contra la “decadente” tradición literaria italiana. En todo ello pueden reconocerse los antecedentes de la Edad Arcádica. Por su parte, el segundo capítulo recrea la historia de la *Accademia dell’Arcadia* desde su fundación; asimismo se repara en la importancia trascendental que tuvo ésta en los destinos no sólo de la literatura, sino de toda la vida cultural italiana a lo largo del *Settecento*. El capítulo tercero, enseguida, aborda las vidas y obras de los dos más ilustres representantes del fenómeno arcádico: Gian Vincenzo Gravina y Ludovico Antonio Muratori. Finalmente, el capítulo cuarto recrea el ambiente histórico-político, cultural e intelectual que paralelamente a la Arcadia se había desarrollado durante el *primo Settecento* en el Reino de Nápoles; de igual forma, se privilegia el estudio de las figuras más representativas del pensamiento de este otro centro intelectual, así como de sus relaciones con la cultura arcádica, a saber, Pietro Giannone y Giambattista Vico, quien fue sin duda una de las mentes más brillantes de Italia.

La Tercera parte de nuestro trabajo, **La Edad del *Iluminismo*: de Aquisgrán al estallido de la Revolución Francesa**, se constituye de tres capítulos. De éstos, el primero examina las circunstancias en las cuales Italia modela su cultura durante la segunda mitad del siglo, en armonía con los diferentes movimientos intelectuales que tienen lugar en otras partes de Europa, y particularmente con la experiencia iluminista proveniente del extranjero. Así, este capítulo da cuenta también de las características más sustantivas del

movimiento ilustrado francés y de algunas de las corrientes más difundidas por entonces en Europa, esto es, el materialismo y el sensualismo, las cuales (pero en particular la segunda) condicionarán grandemente las ideas que en Italia se conciban respecto al examen de la realidad y a la creación artística. A su vez, el segundo capítulo examina detalladamente la forma en que Italia acogió el movimiento de la Ilustración, pero ante todo las diferentes maneras en que lo adaptó a su propias circunstancias, a tal punto que es lícito afirmar la existencia de una Ilustración italiana. Como es harto conocido, el *Illuminismo* tuvo dos centros principales de irradiación en Italia: la Lombardía y el Reino de Nápoles; lo cual se expone también en este capítulo. En consecuencia, aquí mismo se examinan las rutas que siguió el pensamiento iluminista en sus dos experiencias fundamentales: la lombarda y la napolitana. De la primera de ellas, se ofrece la revisión de las vidas y las obras de los dos más ilustres iluministas italianos, es decir, Pietro Verri y Cesare Beccaria, cuyas ideas repercutieron (particularmente las del segundo) más allá de las fronteras del *Bel paese*; de la segunda, se mencionan también dos personajes de gran importancia para la Ilustración italiana: Antonio Genovesi y Ferdinando Galiani. Por su parte, el capítulo tercero de esta última parte trata de un nuevo tipo de sensibilidad en el impulso creador de las artes, principalmente en el de la literatura, el cual se manifestó al interior mismo de la cultura iluminista: el Prerromanticismo. Asimismo, se examinan las características que delinearon el perfil del literato iluminista, que era partícipe de esta nueva corriente creativa, la cual se recibía de otras tradiciones literarias europeas. Por último, este capítulo revisa los avatares que en la Península siguió el Prerromanticismo, y de qué manera éste condicionó la cultura crítica y literaria de entonces, como se atestiguará en la visitación de las figuras más representativas de este movimiento, a saber, Alessandro Verri, Giuseppe Baretti, Saverio Bettinelli y Melchiorre Cesarotti.

Es ésta, en suma, la manera en que se ha procedido para dar forma a la investigación monográfica que aquí se presenta.

P R I M E R A P A R T E

El *Settecento* europeo

CAPÍTULO I

De máquinas, guerras y revoluciones: el contexto histórico del *Settecento*

*Tacito orror di solitaria selva
di sì dolce tristezza il cor mi bea
che in essa al par di me non si riera
tra' figli suoi nessuna orrida belva.*

*E quanto addentro più il mio piè s'inselva,
tanto più calma e gioia in me si crea;
onde membrando com'io là godea,
spesso mia mente poscia si rinselva.*

*Non ch'io gli uomini abborra, e che in me stesso
mende non vegga, e più che in altri assai;
né ch'io mi creda al buon sentir più appresso:*

*ma, non mi piacque il vil mio secol mai,
e dal pesante regal giogo opresso,
sol nei deserti tacciono i miei guai.*

Vittorio Alfieri, *Rime*, CLXXIII.

En Italia, ilustres pensadores han dedicado su obra a establecer los principios y ensanchar las márgenes de los estudios de la historia. Pensemos, por ejemplo, en los cronistas medievales Giovanni Villani y Dino Compagni, que describieron con detalle los estragos políticos de una Florencia dividida por la fidelidad imperial de los gibelinos y el servilismo papal de los güelfos. En el Renacimiento, es inevitable no acercarse al *Principe* y a los *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio* de Niccolò Machiavelli, así como a la *Storia d'Italia* de Francesco Guicciardini, quienes representaban, respectivamente, el “realismo” e “idealismo” históricos de la época. Al método científico de Descartes, a la *Ética* de Baruch Spinoza, al espiritualismo de Leibniz, a la nueva lógica de Francis Bacon, a las teorías filosóficas sobre el Estado de Thomas Hobbes, al espíritu liberal de John Locke, al inmaterialismo de David Hume, al lugar que el hombre ocupaba entre la nada y el infinito en Pascal, siguió otra importante aportación a la génesis del pensamiento moderno en Occidente: el

establecimiento de los principios de la filosofía de la historia por el napolitano Giambattista Vico en su conocida *Scienza nuova*. Este minúsculo recuento nos conduce, en tiempos mucho más recientes, a las ideas estéticas y filosóficas de Benedetto Croce, cuya muerte en 1952 dio fin al idealismo en la península.

Como lección elemental e introductoria, hemos aprendido de estos hombres que reducir a una sola figura o a un solo período la compleja aventura del devenir humano, es una campaña empeñada y testaruda, si no imposible. Más aún si leemos lo que Octavio Paz ha escrito en *El arco y la lira* acerca de la historia:

[...] el hombre no es mero suceder, simple temporalidad. Si la esencia de la historia consiste sólo en el suceder un instante a otro, un hombre a otro, una civilización a otra, el cambio se resolvería en uniformidad, y la historia sería naturaleza. En efecto, cualesquiera que sean sus diferencias específicas, un pino es igual a otro pino, un perro es igual a otro perro; con la historia ocurre lo contrario: cualesquiera que sean sus características comunes, un hombre es irreductible a otro hombre, un instante histórico a otro instante. Y lo que hace instante al instante, tiempo al tiempo, es el hombre que se funde con ellos para hacerlos únicos y absolutos. La historia es gesta, acto heroico, conjunto de instantes significativos porque el hombre hace de cada instante algo autosuficiente y separa así al hoy del ayer. En cada instante quiere realizarse como totalidad y cada una de sus horas es monumento de una eternidad momentánea. Para escapar de su condición temporal no tiene más remedio que hundirse más plenamente en el tiempo. La única manera que tiene de vencerlo es fundirse con él. No alcanza la vida eterna, pero crea un instante único e irrepitible y así da origen a la historia. Su condición lo lleva a ser otro; sólo siéndolo puede ser él mismo plenamente. Es como el Grifón mítico de que habla el canto XXXI del Purgatorio: ‘Sin cesar de ser él mismo se transforma en su imagen’.¹

En este sentido, el cabal entendimiento del pensamiento europeo, en general, y del italiano, en particular, requiere de reconstruir hasta donde nos sea posible el devenir de los acontecimientos históricos para descubrir cómo fue que éstos modificaron el pensamiento y las ideas de los hombres de entonces.

¹ Octavio Paz, “La consagración del instante”, *El arco y la lira*, pp. 190-191.

En su colección de ensayos *Vagamos en la inconsistencia*, el psicoanalista argentino Rolando H. Karothy enfatiza no sólo el carácter económico-industrial del siglo XVIII, sino también el lugar que ocupa éste en la cultura occidental: “Esa ficción llamada Occidente no es más que un triple entramado complejo: el derecho romano, la religión cristiana y los resultados de la revolución industrial a partir de los cuales delimitamos el capitalismo contemporáneo”.² El en siglo XVIII, en efecto, la acumulación del capital propiciará que casi toda Europa transite del Capitalismo al liberalismo económico, impulsando así la incorporación de máquinas que agilicen e incrementen la producción de las nuevas industrias. Como veremos, el siglo XVIII es, sin duda, la era de la máquina y la industria.

En el campo de la ciencia, de la técnica y de la economía, así como en el de las ideas sociales y políticas, el siglo XVIII es el antecedente más claro de una revolución que las investigaciones recientes sobre la naturaleza de la materia, las exploraciones en las profundidades del cosmos y las inquietudes sociales y políticas llevan a sus últimas consecuencias. Erasmo de Rotterdam dijo que los hombres del Humanismo habían despertado de un largo y muy profundo sueño. Nunca antes como en el XVIII, los hombres estuvieron tan despiertos, tan en vigilia. Podríamos afirmar, entonces, que el siglo XVIII es el despertar de la edad contemporánea. Sin embargo, no debemos olvidar que tal siglo es la consecuencia, a su vez, de aquella revolución científica, de aquel racionalismo filosófico, de aquel deseo de comprensión de lo más oculto, de lo más hermético de las cosas a partir del hombre, que se manifestaba desde las postrimerías de la Edad Media y, en forma ya explosiva, durante los siglos XV y XVI con personajes como Marsilio Ficino, Pico della Mirandola, Bernardino Telesio, Galileo Galilei, Giordano Bruno y Tommaso Campanella.

En la física y en la matemática, los descubrimientos más destacados del siglo XVIII son, respectivamente, la ley de la gravitación universal de Newton y el cálculo infinitesimal de Leibniz. A propósito de Newton, Ramón Xirau afirma:

² Rolando Karothy, “El parricidio y la Ley”, *Vagamos en la inconsistencia. Los fundamentos del psicoanálisis*, p. 165.

El modelo del universo que Newton establece a principios de siglo, da a buen número de pensadores la idea de que, por fin, se ha descubierto una ley sencilla y absoluta mediante la cual puede entenderse el orden que Dios ha puesto en el mundo. El universo físico se hace comprensible. De ahí que, al percibir el éxito de las leyes newtonianas, filósofos, psicólogos, biólogos y economistas quieran encontrar, para sus campos respectivos, una ley semejante capaz de explicar con sencillez la entraña de la realidad.³

Como es de suponerse, las aportaciones científicas no se restringen tan sólo a la ley de la gravitación universal. Así, la química moderna nace con Lavoisier. Buffon escribe una historia natural donde ya apuntaba la hipótesis de la evolución que habrá de enunciar poco más tarde Kant y que será precisada, como es sabido, por Lamarck y Darwin. La medicina, por su parte, progresa sobre todo en los campos de la cirugía y la prevención de enfermedades, prevención que llevará al espectacular y afortunado descubrimiento de la vacuna contra la viruela por el médico inglés Edward Jenner, en 1798.

Asimismo, el desarrollo de la ciencia, y en especial de las ciencias físicas y matemáticas, contribuye a un desarrollo no menor de la nueva técnica, de las nuevas invenciones y del crecimiento industrial, el cual, hacia 1780, es ya una verdadera revolución en Inglaterra.

Sin embargo, tanto el progreso económico –paso de una sociedad mercantilista a una sociedad capitalista–, cuanto el progreso técnico –auténtico pasaje a una edad de los metales– deben su creciente desenvolvimiento a un hecho típico en el siglo, es decir, la acumulación de capitales, cuyo origen se encuentra fundamentalmente en la explotación de la plata y del oro en el continente americano.

La acumulación del capital conduce a un nuevo uso del mismo. Se trata en ocasiones de un uso especulativo bajo la forma del préstamo, las hipotecas o el juego de bolsa. Una situación que beneficia considerablemente a los prestamistas, mientras que se agostan las arcas hasta de las naciones más poderosas. Es éste el caso de

³ Ramón Xirau, “El camino de la crítica: la Ilustración”, *Introducción a la historia de la filosofía*, p. 286.

Francia, cuyas necesidades económicas arrastran con frecuencia al gobierno a recurrir al crédito de los banqueros, a tal grado que, en vísperas del desastre, Luis XVI, según nos cuenta Jacques Pirenne, “llega a entregar el poder al banquero ginebrino Jacobo Necker”.⁴ No obstante, la industria es la mayor beneficiada. El capital acumulado y cada vez más creciente se dedica a la manufactura. El siglo XVIII, como antes ningún otro, ve crecer la industria, y con ella las técnicas y los inventos que la nueva industria requiere. Asiste también al nacimiento de una población formada, en gran medida, por el desarrollo de la nueva clase media capitalista y el incipiente, y a fines de siglo numerosísimo, proletariado urbano. Pero como en todos los períodos de gran prosperidad económica, el capitalismo se acompaña siempre de pobreza y desigualdad, en una palabra, de pauperismo. En Inglaterra, por ejemplo, “las instituciones de beneficencia estaban tan sobrecargadas de niños recogidos, que para subvenir a sus necesidades comenzaron a venderlos a las empresas industriales”.⁵ Ése era –y lo es aún– el precio del progreso.

El uso industrial del capital permite que el empleo de las máquinas se generalice y aumente vertiginosamente una suerte de furor inventivo, requerido, en parte, por ese mismo proceso de industrialización. En este sentido, como lo mencionan Remo Ceserani y Lidia De Federicis, la máquina ocupará un lugar hasta entonces inusitado en el desarrollo del trabajo:

Nella storia dell'umanità l'industria introdusse cambiamenti decisivi. La mediazione della macchina modificò il rapporto dell'uomo con la natura e con il lavoro stesso. L'antico attrezzo non era se non un prolungamento degli organi del corpo: era l'uomo a decidere i tempi e i ritmi del suo lavoro. Con l'intervento della macchina il rapporto s'invertì: era l'uomo che doveva adattarsi ai ritmi e alle possibilità del progresso meccanico. Le

⁴ Jacques Pirenne, “La civilización occidental, sinónimo de cultura europea”, *Historia universal. Las grandes corrientes de la historia*, vol. IV, *El siglo XVIII liberal y capitalista*, p. 235.

⁵ *Ibidem*, p. 226.

conseguenze furono enormi, sia nell'organizzazione del lavoro sia negli atteggiamenti psicologici.⁶

Así, el termómetro de mercurio, el reloj de péndulo, el barómetro, algún teléfono rudimentario y algún telégrafo incipiente, no eran sino muestras de este desarrollo técnico. Pero la máquina de vapor, ideada en 1764 por James Watt, causará la más importante revolución en la industria y el comercio. En efecto, el invento de Watt permitió que Inglaterra incrementara su actividad comercial en el Atlántico al haber acelerado considerablemente su producción de prendas de algodón y lana.⁷ Asimismo, la utilización del vapor en la metalurgia no sólo hizo posibles nuevas aleaciones, sino permitió también que Inglaterra fuese la primera nación en poseer barcos de metal. Por otra parte, las novedosas formas de transportación como el vuelo en globo aerostático de los hermanos Montgolfier o la reciente navegación a vapor, así como la modernización de la agricultura mediante nuevos métodos de drenaje y formas precisas de rotación de los cultivos, son también ejemplos relevantes de esa vertiginosa evolución técnica, la cual, por cierto, no ha cesado desde entonces. Tan vitales eran los avances técnicos en la industria, que en Inglaterra, por ejemplo, los artesanos y obreros estaban obligados por el estado a no emigrar, ya que podrían revelar a las demás naciones las nuevas tecnologías que tan recelosamente ella ocultaba.

Sin embargo, el hombre del siglo XVIII, un hombre técnico, que se vanagloria de haber conquistado como nunca antes en su historia a la naturaleza de forma contundente, se descubrirá, dentro de poco, condenado desde entonces y hasta la fecha por su misma conquista: el progreso, es decir, “la voluntad técnica de poder.”

⁶ Remo Ceserani y Lidia De Federicis, “La rivoluzione industriale in Inghilterra”, *Il materiale e l'immaginario*, vol. III, *L'antico regime, riforme, rivoluzioni*, p. 644.

⁷ Al respecto comenta Pirenne: “La invención de la lanzadera volante, en 1773, permitió aumentar rápidamente la producción del hilo de algodón, y en el año 1775, Crompton construyó un telar –la mula– que hacía el trabajo de 200 hilanderas. Fue una revolución en la industria algodonera, pero el tejido a mano no podía seguir el desarrollo que había tomado la fabricación de hilados. En 1785, Cartwright inventó un telar movido por vapor que permitía a un obrero hacer el trabajo de cuarenta, y James Watt instaló en un telar de algodón la primera máquina de vapor. Había nacido la fábrica moderna.” J. Pirenne, *op. cit.*, pp. 222-223.

En su libro de ensayos, *Un funesto deseo de luz*, el filósofo Alberto Constante observa al respecto:

Es la voluntad técnica de poder, como nos lo recuerda Heidegger, la que excluye la posibilidad misma de la fiesta o del juego porque la técnica es el señorío más completo de la totalidad de los entes: ahí es donde el ente queda convertido en ‘objeto de encargo’; así, el ser humano, nos recuerda Heidegger, cree tener en su mano la esencia de la técnica, como dócil instrumento, pero en realidad quien queda ante todo convertido en objeto de encargo es el ser humano mismo; la esencia misma del hombre una vez solicitada ya se ve arrastrada por la esencia de la técnica.⁸

En otro ensayo, “Pesar por la modernidad”, en que se reconoce el nacimiento de ésta en la Era de las Luces, Constante vuelve al tema del progreso dieciochesco, cuyas consecuencias resentimos todavía:

La razón, confiada en los éxitos de las ciencias fisicomatemáticas, instala en la conciencia del ser humano un insaciable apetito de dominio, el cual es llevado hacia nuevos campos de investigación. Este afán de dominio, por ejemplo, que apareció en la época moderna, fue sin duda distinto del tradicional afán de poder del que se nos hablara en la sofística. En la época moderna por primera vez el ser humano pensó que la naturaleza podía ser el objeto de su afán de poder, y que la participación de todos en el dominio de la naturaleza podía convertir ese afán en fuerza aglutinante, en base universal de toda praxis. Todas las ciencias, a partir de ahora, se encuentran afectadas, reformadas, estimuladas. Pero según el programa de la modernidad, la expansión ilimitada de ese proceso no tardaría en trastornar las técnicas, hasta ese momento rutinarias. Su eficacia aumentaría a medida en que ellas beneficiaran la precisión racional.

Los enciclopedistas llevarían ese movimiento a su paroxismo y sacarían de ahí las consecuencias sociales, divulgando los conocimientos, que sustituían a los secretos de la manufactura empírica; codificando, clasificando y ordenando los procedimientos, contribuyeron a romper las corporaciones y trastornaron el orden social e intelectual anterior. Pero

⁸ Alberto Constante, “La banalización del mal”, *Un funesto deseo de luz*, p. 81.

nacen también, y después proliferan, las técnicas de nuevo tipo, hijas ya no de la práctica secular de los agricultores y de los artesanos, sino de los progresos del conocimiento científico mismo. Convirtiéndose muy rápido en sistema, ellas se apoderan de todas las esferas de la existencia. Un ‘verdadero’ medio se creaba así y sería en adelante la única permanencia del ser humano, a los ojos del cual la naturaleza tomaría, de golpe, una figura nostálgica. Un giro, un trastorno histórico se operó entonces, sellando de esta forma nuestro funesto destino.⁹

Gracias a la técnica y la máquina, es el XVIII el siglo del progreso. De este funesto destino, Charles Baudelaire, en un ensayo de 1855, “El progreso”, elabora esta cruda aunque cierta descripción:

Dejo de lado la cuestión de si, al refinar continuamente a la humanidad proporcionalmente a los nuevos placeres que ofrece, el progreso indefinido no sería su tortura más cruel e ingeniosa; si, al avanzar como lo hace mediante una negación de sí mismo, no resultaría ser una forma de suicidio perpetuamente renovada, y si, encerrado en el ardiente círculo de una lógica divina, no sería como el escorpión que se envenena con su propia cola: el progreso, ¡ese eterno *desideratum* que es su eterna desesperación!¹⁰

Paralelamente al ideal de progreso, la necesidad de formular una ley natural para explicar el desarrollo insospechado del crecimiento económico de las principales potencias en el siglo XVIII, permitió que los fisiócratas franceses iniciaran los estudios de una nueva ciencia, la economía, cuyas bases fundará, sin embargo, el escocés Adam Smith con sus *Investigaciones sobre la naturaleza y las causas de la riqueza de las naciones*. Esta “biblia del capitalismo liberal”,¹¹ como la llama Pirenne, será la base de todo sistema económico hasta mediados del siglo XIX, cuando aparezca entonces *El capital* de Marx.

⁹ A. Constante, “Pesar por la modernidad”, *op. cit.*, pp. 60-61.

¹⁰ Citado en A. Constante, “Pesar por la modernidad”, *op. cit.*, p. 51.

¹¹ J. Pirenne, *op. cit.*, p. 225.

Por otra parte, la consecuente aparición de una nueva clase capitalista y burguesa, así como el “aburguesamiento” de la aristocracia, especialmente en Inglaterra, tuvo grandes repercusiones en las artes y las letras.

Con el aumento del público lector nace el periodismo. En Inglaterra, única nación en que los periodistas pueden escribir sin pasar por la censura, salvo en breves períodos de intervención gubernamental, se edita en 1702 el primer diario de Europa, el *Daily Courant*. Asimismo, muchos de los escritores más destacados son periodistas. Es el caso de Daniel Defoe, Henry Fielding o Jonathan Swift.¹² El escritor puede vivir de sus libros y de sus escritos, primero bajo el patrocinio del Estado y, más tarde, bajo el patrocinio un poco más anónimo de los editores y las casas editoriales.

Pero este nuevo público lector posee obviamente un gusto que le es propio. Así, el autor escribe para el nuevo gusto de la clase media acomodada. Bien puede aprovechar a veces el desarrollo de la época industrial, sin embargo, en la mayoría de los escritores de entonces es notoria la paulatina presencia de un fuerte sentimiento individualista que ya se antoja prerromántico y que es, a su vez, una protesta del individuo en contra de la homogeneización tanto de la nueva vida industrial, cuanto de la incipiente mecanización. El Prerromanticismo y, poco más tarde, el Romanticismo no serán sino una expresión del individuo que se opone a la presencia y la presión de una sociedad cada vez más acomodada en lo económico y en lo técnico. Si no, ¿cómo podríamos explicar el mito del buen salvaje, de ese hombre bueno por naturaleza, que un Rousseau o un Herder deseaban descubrir con un dejo melancólico en épocas primitivas y remotas que creían también mucho más felices?

En la arquitectura y en las artes figurativas, es clara también la intervención del nuevo espíritu burgués. Es el XVIII el siglo del estilo rococó, este arte que se encuentra entre el ceremonial barroco y la emotividad prerromántica. Rameau y los clavecinistas franceses; Watteau y los pintores de Francia representan este arte

¹² Cfr., Jordi Ferrer y Susana Cañuelo, “El Neoclasicismo e Ilustración. La literatura en el Siglo de las Luces”, en *Historia de la literatura universal*, pp. 115-132.

intermedio. Lo representa, ante todo, la decoración interior de la casa aristocrática y burguesa de París, cuyo estilo es adoptado por los últimos reyes franceses antes de la Revolución.¹³

Como es de suponerse, el rococó no es el estilo único del siglo. Existen, al mismo tiempo, fuertes tendencias clásicas y fuertes tendencias emocionalistas. Mientras que las primeras podrían ser representadas por el neoclasicismo de las ebúrneas esculturas francesas; las segundas, por la sensiblería de Greuze o las “comedias lacrimosas” de Diderot.

En la música, acaso el arte del siglo, Mozart y Hayden, sin alejarse del todo del rococó, son representantes de esa misma tendencia clásica. Algunos años más tarde, Beethoven, con sus sinfonías y sus sonatas, representará, en cambio, la tendencia emocionalista.

En el *Settecento* se manifiestan, en efecto, estas dos tendencias: la clásica, si pensamos en el *Laocoonte* (1756) de Lessing o en la *Historia del arte en la Antigüedad* (1764) de Winckelmann; y la pre-romántica, si pensamos en las *Confesiones* (1781) de Rousseau o en el “Claro de luna” de Beethoven. Y a pesar de que ambas son sustento del pensamiento y del arte dieciochesco, la segunda habrá de tener sus plenas consecuencias en el siglo siguiente. “La tendencia racionalista –nos dice Xirau– es, en conjunto, más típica que la romántica por lo menos en las tres primeras cuartas partes del siglo”.¹⁴ Entendemos, así, por qué la obra de Alfieri campea entre la razón que domina en el Clasicismo, y el *pathos* y la hipertrofia sentimental de los románticos. No es casual, entonces, que en su libro *Poesia e non poesia* Croce lo considerase un protorromántico, cercano más que a sus contemporáneos italianos, a los poetas alemanes del *Sturm und Drang*.¹⁵

¹³ Vid., J. F. Rafols, “El arte del siglo XVIII”, *Historia del arte*, pp. 338-341.

¹⁴ R. Xirau, *op. cit.*, p. 288.

¹⁵ Vid., Benedetto Croce, “Alfieri protorromántico”, en Walter Binni y Riccardo Scrivano (ed.), *Antologia della critica letteraria*, pp. 732-735.

Pero no debemos olvidar, por otra parte, que todos estos cambios están inscritos y, a su vez, condicionados por una ríspida atmósfera política. Dirijamos nuestra atención ahora a los acontecimientos políticos más sobresalientes de la época.

En el *Settecento*, la geografía política de Europa sufre una serie de cambios y transformaciones que asuelan gran parte del continente, ya por las distintas guerras que se libran durante la primera mitad del siglo, ya por las revoluciones de la segunda mitad.

Uno de los primeros sucesos fundamentales del siglo fue el conflicto causado por la sucesión española, que reunió, entre otras potencias, a Inglaterra y a Holanda (poco después también a Portugal y al ducado de Saboya), para impedir que –en contra de la voluntad de Carlos II (1669-1700), quien había nombrado heredero del trono a Felipe de Anjou, hijo segundo de Luis XIV– se realizara una “monarquía universal” de los Borbones, la cual, de concretarse, se extendería por ambas laderas de los Pirineos. Las principales batallas se libraron en Alemania, en la Italia septentrional y en los Países bajos españoles, con repercusiones también en las Colonias inglesas y francesas de nuestro continente. Única vencedora real de este conflicto fue Inglaterra, que mediante los tratados de Utrecht (1713) y Rastatt (1714) logró convertirse en árbitro del nuevo equilibrio europeo. Gravemente perjudicada, Italia¹⁶ fue obligada a ceder una considerable parte de su territorio a Austria (el Estado de Milán, el ducado de Mantua, el Reino de Nápoles y Cerdeña).¹⁷

Otro importante hecho fue el conflicto causado por la sucesión polaca, detrás del cual se ocultaban las intenciones de Francia y España de contrarrestar el poder de la naciente hegemonía de los Habsburgo de Austria. El primero de los aspirantes al trono de Polonia, Federico Augusto de Sajonia (nieto del emperador Carlos IV de Habsburgo) obtuvo el apoyo del emperador y de Rusia. Por su parte, Estanislao

¹⁶ Por comodidad, utilizamos aquí la palabra “Italia”. No se olvide, sin embargo, que Italia no será sino una vacua expresión geográfica hasta la unificación de sus distintos estados en 1861 por el rey Víctor Manuel II y Giuseppe Garibaldi.

¹⁷ *Vid.*, Remo Ceserani y Lidia De Federicis, “Dall’inizio alla fine del Settecento”, *Il materiale e l’immaginario*, vol. III, *L’antico regime, riforme, rivoluzioni*, pp. 636-639.

Leczynsky (suegro del rey Luis XV), formó una alianza con España, Francia y el rey de Cerdeña. Ante los ojos de las demás potencias, el territorio italiano se convirtió irremisiblemente –y ésa parece ser su suerte desde el Renacimiento– en el “teatro delle principali operazioni militari”.¹⁸ Para Alfieri, así como para las generaciones del primer *Ottocento* que se inspiraban en sus tragedias y tratados políticos, éste era el más revulsivo de los defectos de Italia. Por otra parte, después de muchos intentos, la paz de Viena (1738) aseguró a la influencia imperial la zona báltico-alemana. En el caso de Italia, la península se dividió en tres importantes áreas de influencia extranjera: la austriaca, la piemontesa y la española.¹⁹

La sucesión austriaca fue otro gran conflicto dinástico en el *Settecento*. En esta ocasión, además de apostarse los intereses del continente europeo, se apostaban también los de las colonias. Así, los diferentes episodios bélicos incluyeron no sólo a Alemania, Italia y Bélgica, sino también a varios territorios de América, África e India. El equilibrio entre las fuerzas combatientes llegó con la paz de Aquisgrán, en 1748. Sin embargo, tal equilibrio estaba destinado a desaparecer, salvo en Italia, donde disminuyó directamente la influencia austriaca y comenzó un prolongado período de paz. Este período pacífico fue también el resultado de un “rovesciamento del sistema delle alleanze”²⁰ que por siglos había reinado en Europa. Así, los Borbones y los Habsburgo, tradicionalmente antagonistas, se habían unido para hacer frente a la alianza anglo-prusiana. El estallido de la Guerra de los Siete Años (1756-1763), que siguió a la fase diplomática, tuvo por protagonista a una gran liga de estados (Austria, Francia, Rusia, Suecia, Sajonia, Polonia) en contra de Prusia, apoyada sólo por Inglaterra. Los tratados de Hubertsburg y de París, que pusieron fin al conflicto, confirmaron, en Europa, la supremacía militar de Prusia, y la de Inglaterra en el mar, en América y en la India.

¹⁸ *Ibidem*, p. 638.

¹⁹ *Idem*.

²⁰ *Id.*

La segunda mitad del *Settecento*, por otra parte, se caracteriza por los movimientos internos, es decir, por las revoluciones que sacudieron al continente americano y a la monarquía francesa.

Después de algunos años (1770-1774) de desencuentros por intereses distintos y batallas legales entre las trece colonias inglesas (que en el litoral del Atlántico de Norteamérica habían alcanzado un notable desarrollo económico y social) y la madre patria (que había aplicado tras sus confrontaciones una rígida política mercantilista y proteccionista), estalló en 1775 una revolución de los colonos en contra de la tropas inglesas. Se resolvió el conflicto con la independencia de los Estados Americanos, la creación de una república federal, la proclamación de una nueva constitución por parte del Congreso de Filadelfia (1777) y la elección de George Washington como primer presidente de los Estados Unidos (1789). Los sucesos americanos tuvieron, como es de suponerse, una inmediata repercusión en Europa, inspirando a Francia, España y Holanda.

Ese mismo año, comenzó la Revolución Francesa. A este hecho, no sólo contribuyó la constitución del Tercer Estado en Asamblea, sino también un evento que asumiría de inmediato un carácter simbólico: la destrucción de la Bastilla, baluarte del absolutismo e imagen del orden estatal del antiguo régimen.

Después de haber pasado por las distintas fases sucesivas de la revolución, Francia se vio envuelta en un grave conflicto con Inglaterra y las demás naciones europeas. Desde 1720, Inglaterra gozaba de un régimen estable, fundado en el equilibrio entre los poderes del rey y los del parlamento. Aunque tuvo que acatar la voluntad de los Estados Unidos y aceptar su independencia, Inglaterra era aún la mayor potencia colonial en el mundo, además de ejercer un papel de primerísimo orden en la política europea.

Si bien la supremacía de Inglaterra sobre otras naciones es incontestable, el ánimo cultural del siglo XVIII responderá en gran medida a lo ocurrido en las artes y la filosofía de Francia. Es tan cierto, que si prescindiésemos un momento de

Rousseau, cuya filosofía se basa esencialmente en el sentimiento, y de Kant, quien intentará sintetizar el pensamiento del siglo y quizá de toda la filosofía desde que ésta se hizo empírica con Descartes y Bacon, la forma de pensamiento dominante no sería otra que la Ilustración, una manifestación propia del pensamiento francés. Pero, ¿qué es la Ilustración? ¿Es la Ilustración una manifestación absolutamente francesa? ¿Por qué el XVIII ha sido llamado el Siglo de la Luces? ¿Tiene alguna relevancia el pensamiento italiano en este movimiento? En nuestro capítulo siguiente y en particular en el que dedicamos al *Illuminismo*, intentaremos dar una respuesta.

CAPÍTULO II

La “inservidumbre voluntaria” y la “indocilidad reflexiva”: el contexto filosófico del *Settecento*

De Hegel a Horkheimer o a Habermas, pasando por Nietzsche o Max Weber, apenas hay filosofía que, directa o indirectamente, no se haya visto enfrentada a esta misma pregunta: ¿cuál es, pues, ese acontecimiento que se llama Aufklärung y que ha determinado, en parte al menos, lo que somos, lo que pensamos y lo que hacemos hoy? Imaginemos que el Berlinische Monatschrift existe todavía en nuestros días y que plantea a sus lectores la pregunta: ‘¿Qué es la filosofía moderna?’; quizá se le podría responder como en eco: la filosofía moderna es la que intenta responder a la pregunta lanzada, hace dos siglos, con tanta imprudencia: Was ist Aufklärung?

Michel Foucault, *Sobre la Ilustración*.

Entre las diversas posturas intelectuales y los avatares ideológicos que con mayor aceptación cundieron en el *Settecento*, principalmente en países como Francia e Inglaterra –aunque también podremos encontrarlas, pero con menor intensidad, en Italia, Alemania o España–, es lícito recordar, desde una perspectiva heurística, las siguientes formas de pensamiento: 1) el racionalismo, el cual, en conjunción casi siempre con el empirismo, establece que la razón, desde la óptica de la metafísica, es la esencia misma del hombre, y, desde la epistemología, que todas las ideas son innatas; 2) el sensualismo, entendido como un proceso gnoseológico a partir de los datos que otorgan los sentidos; 3) la curiosidad enciclopédica que produjo transformaciones sustanciales en la clasificación, jerarquía y compartimiento del saber, y que propició asimismo el nacimiento de las nuevas ciencias del hombre y de la sociedad; 4) un fuerte y crítico proceso de laicización; y 5) la frecuente oscilación entre el teísmo y el materialismo con respecto de la preguntas últimas y

de las explicaciones del universo.¹ Debemos decir, sin embargo, que si bien estas tendencias influyeron considerablemente en la forma del pensamiento y el imaginario colectivo de entonces, jamás fueron absolutas, puesto que paralelamente a ellas nacían y continuaban desarrollándose diferentes posturas mucho más conservadoras y tradicionales. Podríamos afirmar, en cambio, que en el *Settecento*, como lo hemos advertido previamente, se establecieron las formas de percepción y examen de la realidad, sea ésta natural, individual o social, que hoy día estamos acostumbrados a considerar como propias de la cultura y las ciencias modernas.

Racionalismo, sensismo, curiosidad enciclopédica, y adhesión a diferentes posiciones religiosas moderadamente cristianas, teístas o materialistas: son éstos, *grosso modo*, los rasgos esenciales de lo que será considerado como el movimiento intelectual dominante, que no único, durante el *Settecento*: la Ilustración. En las distintas lenguas de Europa, ésta habrá de adquirir nombres diferentes, que ya desde el momento inicial de la selección de los mismos, parecen indicar una actitud común. En Francia, los *philosophes* llamarán al movimiento *Lumières*; en Alemania, será conocido como la *Aufklärung*; en inglés, el nombre será, aunque tardíamente elegido, *Enlightment*; en el *Bel paese*, llevará el de *Illuminismo*; y en nuestra lengua, Ilustración.

Sabemos que ya desde los primeros años del siglo XVIII se utilizaba en Francia la metáfora de la “luz” para indicar las cualidades y funciones típicas de un pensamiento que se propone disipar, desvanecer la “oscuridad” de la ignorancia y de las falsas creencias; que se propone, como dice José Luis Bernal, “echar abajo los restos de lo que se consideraba feudalismo oscurantista”,² es decir, el *Ancien Régime*.

¹ Vid., *Atlas universal de filosofía. Manual didáctico de autores, textos, escuelas y conceptos filosóficos*, ed. de Anna Biosca, Plácido Murugarran y Javier Tomás. Barcelona, Océano, 2004.

² José Luis Bernal, “Giambattista Vico: dos razones (entre otras) para no olvidar el *Settecento*”, en *Anuario de Letras Modernas*, ed. de Nair Anaya *et al.*, vol. 12, p. 209.

Pero, ¿cuáles son, en el ámbito filosófico, los antecedentes inmediatos del pensamiento dieciochesco? Éstos los encontraremos en los postulados de Bacon, Galileo y Descartes, pues son precisamente sus aportaciones al quehacer científico, es decir, el método matemático-deductivo y el experimental, las que permitan a los hombres del XVIII creer en la ciencia y la razón.

En este sentido, tanto el racionalismo, de origen francés y cartesiano, cuanto el empirismo, de origen fundamentalmente inglés, se convirtieron en las más difundidas y divulgadas formas de pensar y conocer el mundo en el siglo XVIII. No obstante, existen dos claras diferencias entre el racionalismo dieciochesco y el cartesiano. La primera es la renuncia a toda explicación de los procesos cognoscitivos a través de principios trascendentales, como lo habían sido en el *Seicento*, Dios, las instituciones o las ideas innatas. La segunda consiste, una vez eliminada toda explicación trascendental, en la determinación del pensamiento humano por los sentidos, vinculándose así con las necesidades y las fuerzas concretas de la naturaleza.

El siglo XVIII renuncia, entonces, a la deducción, la derivación y fundación sistemáticas del siglo de Descartes. Asistimos en el *Settecento* a un cambio fundamental del método: se transita, pues, de la deducción al análisis. A propósito, pueden leerse las siguientes líneas en *La filosofía de la Ilustración* de Ernst Cassirer:³

Ya no compite con Descartes, Malebranche, Leibniz y Spinoza por el rigor sistemático y la perfección sistemática. Busca otro concepto de verdad y de la ‘filosofía’, un concepto que las amplíe, que les dé una forma más libre y móvil, más concreta y viva. La Ilustración no recoge el ideal de este estilo de pensar en las enseñanzas filosóficas del pasado, sino que lo forma ella misma según el modelo que le ofrece la ciencia natural de su tiempo. Se trata de resolver la cuestión central del *método* de

³ Ernst Cassirer, “La forma del pensamiento en la época de la Ilustración”, *La filosofía de la Ilustración*, pp. 21-22.

la filosofía, no ya volviendo al *Discurso del método* de Descartes, sino, más bien, a las *regulae philosophandi* de Newton. Y la solución que se obtiene empuja inmediatamente la consideración intelectual en una dirección completamente nueva. Porque el camino de Newton no es la pura deducción, sino el análisis. No comienza colocando determinados principios, determinados conceptos generales para abrirse camino gradualmente, partiendo de ellos, por medio de deducciones abstractas, hasta el conocimiento de lo particular, de lo ‘fáctico’; su pensamiento se mueve en la dirección opuesta. Los *fenómenos* son lo dado y los *principios* lo inquirido.

Y el instrumento esencial en esta nueva concepción del método es la razón. Pero no una razón abstracta como la del siglo anterior, sino un nuevo tipo de razón que se constituya a partir de la experimentación. Una razón además entendida como facultad mediatriz entre las múltiples formas y ramas del saber, y, a su vez, como un criterio de organización de ese mismo saber. En este sentido, el Siglo de las Luces hace de la razón un punto unitario y central, una expresión medular de todo lo que anhela y por lo que se empeña, de todo lo que quiere y produce. La razón, para los ilustrados del XVIII, tiene por objetivo curar la heridas de la humanidad, a través de su ejercicio que se orienta siempre al bien social. El individuo debe hallar su propio bien en la superación de sus deseos y sus codicias egoístas, y en su ordenación al bien común. La libertad, la justicia y la felicidad del hombre serán los objetivos del ejercicio de la razón.

La razón es, sin embargo, una adquisición más que una posesión; no es contenido, sino energía cuya función, en su ejercicio y praxis, junta y separa “los motivos del creer”. En consecuencia, nos dice más adelante Cassirer, “este movimiento espiritual doble es el que caracteriza por completo el concepto de razón, no como concepto de un *ser*, sino de un *hacer*”.⁴ Por ende, la razón y el racionalismo de los pensadores del XVIII, que no representan ya “aquél principio

⁴ E. Cassirer, *op. cit.*, p. 29. Tanto en ésta como en la cita anterior, todas las cursivas son del autor.

inmóvil e incambiable de Descartes o de Spinoza”, como lo recuerda Ramón Xirau, hacen de la filosofía de entonces “una actitud más que una nueva teoría o una serie de teorías originales”.⁵ Asimismo, “esta actitud de una razón que quiere buscar leyes naturales para los distintos campos del saber –continúa Xirau– es especialmente original en los economistas y los pensadores políticos y especialmente típica en las ideas poco originales, pero muy difundidas de Voltaire”.⁶

Podríamos afirmar, entonces, que los filósofos de la Ilustración son mucho más filósofos del progreso que filósofos constructores y sistemáticos. Una explicación de ello, como lo propone Frederick Copleston,⁷ podría consistir en el “cosmopolitismo” de los diversos actores del pensamiento de entonces:

[...] la filosofía del siglo XVIII, en Francia igual que en Inglaterra, fue principalmente obra de hombres que no eran profesores de filosofía en las universidades y que frecuentemente tuvieron intereses extrafilosóficos. Hume, por ejemplo, no ha sido menos historiador que filósofo. Voltaire ha escrito dramas. Maupertius realizó una expedición al Ártico con la intención de determinar la forma de la tierra en los polos mediante la medición exacta de un grado de latitud. D’Alambert fue un matemático eminente. Montesquieu y Voltaire tuvieron cierta importancia en el desarrollo de la historiografía. La Mettrie era médico. En el siglo XVIII nos encontramos aún en tiempos en los cuales algún conocimiento de ideas filosóficas se consideraba como exigencia cultural básica, y la filosofía no se había convertido en un reservado académico. Seguía habiendo, además, una conexión clara entre la filosofía y las ciencias, conexión que ha sido incluso una característica muy general del pensamiento filosófico francés.

No olvidemos tampoco, siguiendo el discurso de Copleston, que Rousseau, por ejemplo, era músico (sabemos el nombre de las dos óperas que compuso: *El*

⁵ Ramón Xirau, “El camino de la crítica: la Ilustración”, *Introducción a la historia de la filosofía*, p. 290.

⁶ *Idem.*

⁷ Frederick Copleston, *Historia de la filosofía*, vol. VI, *De Wolf a Kant*, p. 19.

descubrimiento del nuevo mundo de 1738 y *Las musas galantes* de 1745) y que durante su juventud vivió algún tiempo de las lecciones que impartió en Chamberry hacia 1733. De hecho, los primeros trabajos que de Rousseau pudieron leerse en la *Enciclopedia* consistían en ensayos sobre teoría musical.⁸

En este punto, debemos advertir que en un acercamiento histórico a este movimiento, el concepto mismo de Ilustración pierde todo carácter unívoco, fragmentándose así en un muchas realidades, distintas todas en sus postulados y prácticas. Como es evidente, por los varios contextos económico, social y político, la Ilustración, que tampoco coincidirá cronológicamente, será distinta siempre en cada país europeo que se visite. La Ilustración, pues, posee un carácter fragmentario. A propósito de la representación parcial del movimiento, Franklin L. Baumer observa:

La Ilustración [...] fue el gozne en torno al cual las naciones europeas giraron al pasar de la Edad Media a los tiempos ‘modernos’, determinando el paso de un tipo de pensamiento sobrenaturalista-mítico-autoritario, a un tipo naturalista-científico-individualista. Según este concepto, la Ilustración representó el mayor impulso del pensamiento del siglo XVIII; sin embargo, digamos de paso, como cada vez más a menudo lo sostienen los estudiosos modernos, que la propia Ilustración es en cierta manera como un blanco móvil, sutilmente distinto en los diversos países, entre fases anteriores y posteriores; que nunca dejó de ser un movimiento complejo, cargado de frecuentes dudas, cambios de opinión y divisiones internas y que estuvo lejos de abarcar todo pensamiento importante o universal del siglo XVIII. Por ejemplo, el neoclasicismo, aunque a veces entrelazado con la Ilustración, no puede considerarse como una simple faceta de su pensamiento. Y tampoco el *Sturm und Drang*, alemán o francés, ni el romanticismo, ni, desde luego, los *antiphilosophes*, quienes, aunque en retirada, aún tenían fuerzas para

⁸ Cfr., Raúl Cardiel Reyes, “Introducción”, y “Panorama cultural”, a Juan Jacobo Rousseau, *El contrato social*, pp. I-XLVIII.

contraatacar y persuadir, como después lo demostrarían la Revolución francesa y su secuela.⁹

Un claro ejemplo de las observaciones de Baumer es, sin duda, la figura del “divino marqués”, quien “formuló –como afirma Constante– la más inequívoca profesión de ateísmo de su siglo”.¹⁰ En efecto, Sade (1740-1814) dio al mal el nombre vacante de Dios. Imagina el marqués que en el Día del Juicio Final, Dios le dirá a la grey de los virtuosos estas palabras:

Cuando habéis visto que [yo, Dios,] era vicioso y criminal en la tierra –les dirá el Ser Supremo en Maldad– ¿por qué os habéis extraviado por los senderos de la virtud? Y ¿cuál es pues el acto de mi conducta en que me habéis visto bienhechor? ¿Al enviaros pestes, guerras civiles, enfermedades, temblores de tierra, huracanes? Al sacudir perpetuamente sobre vuestras cabezas las serpientes de la discordia, ¿os persuadía de que el bien es mi esencia? ¡Imbéciles! ¿Por qué no me imitabais?¹¹

Pero cuando se estudia el Siglo de las Luces, de la razón, nunca se recuerdan “el ateísmo y la perversión, el libertinaje destructor y la obturación de los cuerpos, el ceremonial de los suplicios”¹² que el Marqués encarnara en los personajes de su *Justine o los infortunios de la virtud* (1791), de su *Juliette o las prosperidades del vicio* (1796), de *Los ciento veinte días de Sodoma* (póstumamente publicados) y su *Filosofía en el tocador* (1795). La Era de la Razón, por lo contrario, hizo del profeta del “ateísmo del libertinaje”¹³ una figura marginal, una figura reaccionaria. Como los *antiphilosophes*, como los llamados “filósofos de la ruptura” en Alemania, Johann Georg Hamann (1730-1788), Johann Gottfried Herder (1744-

⁹ Franklin L. Baumer, “El siglo XVIII”, *El pensamiento europeo moderno. Continuidad y cambio en las ideas, 1600-1950*, p. 142.

¹⁰ A. Constante, “Sade, el cuerpo obturado”, *op. cit.*, p. 99.

¹¹ Citado por A. Constante, *ibidem*, p. 100.

¹² *Idem.*

¹³ *Id.*

1803) y Friedrich Heinrich Jacobi (1743-1819), Sade fue un exiliado más de la Ilustración.

Por su naturaleza heterodoxa, la Ilustración es irreductible, como puede adivinarse, a un solo concepto, a una sola definición. No obstante, consideramos conveniente recordar en las siguientes líneas, las reflexiones de Kant y de Foucault, de entre otras tantas destacadas definiciones, en torno al pensamiento y el carácter ilustrados.

En 1784, el periódico alemán *Berlinische Monatschrift* o, si se prefiere, *Revista Mensual de Berlín*, publicó una respuesta a la pregunta *Was ist Aufklärung?*, y esa respuesta era de Kant. Imprescindible para la historia del pensamiento por la operación “copernicana” que efectuó al colocar el conocimiento humano y la crítica del mismo en el centro de toda la filosofía, con la redacción de la *Crítica de la razón pura* (1781, 1788), la *Crítica de la razón práctica* (1790) y la *Crítica del juicio* (1793),¹⁴ Immanuel Kant (1724-1804) delineará, en respuesta a aquella pregunta, los fundamentos de la Ilustración en un breve texto llamado homónimamente “¿Qué es la Ilustración?”.

“La ilustración es la liberación del hombre de su culpable incapacidad. La incapacidad significa la imposibilidad de servirse de su inteligencia sin la guía de

¹⁴ Al respecto, observa Adolfo Sánchez Vázquez: “Su objetivo no es el mundo, el ser en sí de la metafísica tradicional, sino el conocimiento (o pretensiones de conocimiento) del mundo o del ser. Al desplazar la dirección del pensar filosófico del objeto (así entendido) al sujeto, Kant realiza la revolución copernicana que cambia de raíz la problemática y el dispositivo conceptual [...] Pese a sus limitaciones, el viraje revolucionario operado por Kant, al destruir por un lado la ontología tradicional y, por el otro, al afirmar al hombre como ser libre, autodeterminante y fin en sí, lleva la filosofía a un punto irreversible. Pero la doble revolución operada por Kant en el terreno teórico y práctico (moral) confluye en la afirmación del hombre como ser activo y, con ello, a la vez que rompe con el pensamiento filosófico anterior, abre el camino para reivindicar la actividad objetiva, real, práctica (o praxis), y considera al hombre como ser natural humano, es decir, como ser que, al producir (o transformar) la naturaleza, produce –en condiciones dadas– su propia naturaleza como conjunto de relaciones sociales.” A. Sánchez Vázquez, “Las revoluciones filosóficas: de Kant a Marx”, *Filosofía y circunstancias*, pp. 150-152. Por su parte, Michel Foucault comenta: “Considero que Kant ha fundado las dos grandes tradiciones críticas entre las cuales se ha dividido la filosofía moderna. Digamos que en su gran obra crítica Kant ha planteado, fundado, esta tradición de la filosofía que plantea la cuestión de las condiciones de posibilidad de un conocimiento verdadero y, a partir de ahí, se puede decir que toda una tradición de la filosofía moderna se ha presentado y se ha desarrollado, desde el siglo XIX, como analítica de la verdad.” M. Foucault, “Seminario sobre el texto de Kant ‘Was ist Aufklärung?’”, *Sobre la Ilustración*, p. 68.

otro. Esta incapacidad es culpable porque su causa no reside en la falta de inteligencia sino de decisión y valor para servirse por sí mismo de ella sin la tutela de otro. *Sapere aude!* ¡Ten el valor de servirte de tu propia razón!: he aquí el lema de la ilustración”,¹⁵ nos dice Kant en las primeras líneas de su respuesta. Sin embargo, el hombre sucumbe voluntariamente a la dirección intelectual de los otros, la Iglesia, el Estado, por dos motivos elementales: su pereza y su cobardía. El hombre ha decidido, entonces, permanecer en una suerte de minoría de edad. ¿El remedio? La Ilustración. ¿El medio? La libertad. Kant, más adelante, lo formula en estos términos: “Para esta Ilustración no se requiere más que una cosa, *libertad*; y la más inocente entre todas las que llevan ese nombre, a saber: libertad de hacer *uso público* de su razón íntegramente”.¹⁶

Así, Kant describe el peculiar carácter de la Ilustración desde una posición intelectual y psicológica (tener el valor de pensar libremente), pero también desde una jurídico-política (poder usar públicamente las facultades críticas de la razón). No obstante, el filósofo pareciera contradecirse en las siguientes líneas: “[...] el uso público de su razón le debe estar permitido a todo el mundo y esto es lo único que puede traer ilustración a los hombres; su uso privado se podrá limitar a menudo ceñidamente, sin que por ello se retrase en gran medida la marcha de la ilustración”.¹⁷ No deja de asombrarnos, sin duda, esta última oración. ¿Pero en realidad Kant se contradice? ¿O bien estas palabras responden a una situación que no descansa en la inmediata superficie? No debemos olvidar que Kant escribe su respuesta desde Prusia, donde se encontraba bajo la protección de Federico II. En consecuencia, corrige sus primeras líneas con ciertas concesiones al realismo político admitiendo que los hombres, que el pueblo, que las masas son aún

¹⁵ Emmanuel Kant, “¿Qué es la Ilustración?”, *Filosofía de la historia*, p. 25. Éstas y las demás cursivas que aparezcan en las próximas referencias de este texto, son del filósofo.

¹⁶ *Ibidem*, p. 27.

¹⁷ *Ibid.*, p. 28.

incapaces de valerse de su propio intelecto sin la guía de otro. Y ese otro será Federico II, en quien reconoce el arquetipo del soberano ilustrado, porque en su siglo ha sido el único en conceder a los súbditos su libertad religiosa.

Para Foucault, en cambio, Kant no se contradice al sostener que la razón debe ser libre en su uso público y sumisa en su uso privado, lo cual, a primera vista, sería contrario a lo que ordinariamente denominamos libertad de conciencia. Se deben precisar, más bien, las palabras del filósofo alemán. En el “Seminario sobre el texto de Kant ‘Was ist Aufklärung?’”,¹⁸ una de la últimas conferencias que dictara en Francia, Michel Foucault señalaba:

¿Cuál es, según Kant, este uso privado de la razón? ¿Cuál es el dominio en el que se ejerce? El hombre, dice Kant, hace un uso privado de su razón cuando es ‘una pieza de una máquina’, es decir, cuando tiene un papel que representar en la sociedad y unas funciones que ejercer: ser soldado, tener que pagar unos impuestos, estar a cargo de una parroquia, ser funcionario de un gobierno, todo esto hace del ser humano un segmento particular en la sociedad; de este modo, se encuentra colocado en una posición definida, en la que debe aplicar unas reglas y perseguir unos fines particulares. Kant no pide que se practique una obediencia ciega y estúpida; sino que se haga de la razón un uso adaptado a esas circunstancias determinadas; y la razón debe someterse entonces a esos fines particulares. Por tanto, no puede haber ahí un uso libre de la razón.

En cambio, cuando se razona más que para hacer uso, cuando se razona en tanto que ser razonable (y no en tanto que pieza de una máquina), cuando se razona como miembro de la humanidad razonable, entonces el uso de la razón debe ser libre y público. Por tanto, la *Aufklärung* no es solamente el proceso por el cual los individuos verían garantizada su libertad personal de pensamiento. Hay *Aufklärung* cuando hay superposición del uso universal, del uso libre y del uso público de la razón.

¹⁸ Michel Foucault, “Seminario sobre el texto de Kant ‘Was ist Aufklärung?’”, *Sobre la Ilustración*, pp. 77-78.

Sea como fuere, el texto de Kant permanecerá como el ejemplo más célebre de “auto-evaluación” acerca de la Ilustración, entendida ésta como un momento de ruptura respecto del pasado. Así, las “luces” que en su siglo han vencido a las sombras de la ignorancia, son para Kant el signo, el testimonio de una nueva época en la historia de los hombres: el pasaje a su mayoría de edad. El pasado ha sucumbido al presente: es éste el *quid* de la respuesta del filósofo alemán.

En este sentido, el texto de Kant

se encuentra de alguna manera –como lo propone Foucault– en la bisagra entre la reflexión crítica y la reflexión sobre la historia . Es una reflexión de Kant sobre la actualidad de su empresa. Sin duda, no es la primera vez que un filósofo expone las razones que tiene para emprender su obra en tal o cual momento. Pero me parece que es la primera vez que un filósofo vincula así, de manera estrecha y desde el interior, la significación de su obra con respecto al conocimiento, una reflexión sobre la historia y un análisis particular del momento singular en el que escribe y a causa del cual escribe. La reflexión sobre “hoy” como diferencia en la historia y como motivo para una tarea filosófica particular me parece que es la novedad de este texto. Y al enfocarlo así, me parece que se puede reconocer en él un punto de partida: el inicio de lo que podría llamarse la actitud de modernidad.¹⁹

En 1863, Baudelaire publica los ensayos “Heroísmo de la vida moderna” y “El pintor de la vida moderna”. En ellos el poeta acuña el término, como aún hoy lo entendemos, de *modernité*, el cual describe como *le transitoire*, *le fugitif* y *le contingent*. En las reflexiones que sobre este tópico inaugura la ensayística de Baudelaire –en quien Walter Benjamin reconoce un prístino actor de lo que él llama “la prehistoria de la modernidad”–,²⁰ y que se extienden hasta nuestros días con las obras, por ejemplo, de Marshall Berman, de J. F. Lyotard, de Jürgen Habermas y del propio Benjamin, se entiende la Modernidad, a menudo, como una

¹⁹ *Ibidem*, p. 80.

²⁰ Citado en A. Constante, “Pesarse por la modernidad”, *op. cit.*, p. 46.

época o, en todo caso, como un entramado de rasgos característicos de una época; se la coloca en un calendario, donde estaría precedida, diríamos, por una “Premodernidad”, más o menos arcaica e ingenua, y seguida inmediatamente por una enigmática y cada vez más inquietante “Postmodernidad”. Pero se interroga, sobre todo, para saber si la Modernidad representa la continuación de la *Aufklärung* y su desarrollo, o si debe verse en ella, más bien, una ruptura o una desviación respecto de los fundamentos principales del siglo XVIII.

Acerca del sitio que Kant ocuparía en el debate sobre la modernidad, Foucault ha sugerido, desde esta perspectiva, lo siguiente:

Teniendo como referencia el texto de Kant, me pregunto si no se puede considerar la modernidad como una actitud más que como un período de la historia. Y por actitud quiero decir un modo de relación con respecto a la actualidad; una elección voluntaria que hacen algunos; en fin, una manera de pensar y de sentir, una manera también de actuar y de conducirse que, simultáneamente, marca una pertenencia y se presenta como una tarea. Un poco, sin duda, como eso que los griegos llamaban *ethos*. Y consecuentemente, más que querer distinguir el ‘período moderno’ de las épocas ‘premodernas’ o ‘postmodernas’, creo que sería mejor averiguar cómo la actitud de modernidad, desde que se formó, se ha encontrado en lucha con actitudes de ‘contramodernidad’.²¹

Con la Ilustración, es un hecho, comienza la Modernidad. Y su manifiesto, el de una nueva era que se inicia en la historia del pensamiento humano, puede reconocerse, coincidiendo con Foucault, en el “Was ist Aufklärung?” de Kant. Sin embargo, el proyecto ilustrado que favoreció el nacimiento de la modernidad, es decir, la justificación, mediante la razón, la técnica y el progreso, de la libertad, la justicia y la felicidad del hombre, ha fracasado. Y ese fracaso es, en nuestros días, la llamada condición postmoderna. A propósito, Alberto Constante escribe las

²¹ M. Foucault, *op. cit.*, p. 81.

siguientes líneas en su ensayo “El temblor de pensar”,²² en el cual reflexiona sobre el lugar que ocupa y la tarea que debe desempeñar la filosofía actual ante tales circunstancias:

En este punto de nuestra actual historia, como en lo que parece seguir, *el desierto crece*: la posmodernidad, entre otras muchas cosas, sigue siendo testigo de la crisis de los valores y testimonia el escepticismo ante un futuro incierto y denodado, en el que las esperanzas sólo son como frágiles pensamientos que no pueden aferrarse a nada. La posmodernidad es sólo el resultado actual que ha alumbrado de manera reaccionaria el proyecto de la modernidad, caracterizado por la infinita fe en las potencias liberadoras de la técnica y de la falsa conciencia de una democracia representativa. La posmodernidad se ha ido configurando en nuestro discurso de manera extremadamente rígida, de tal forma que pareciera que el hombre ha claudicado de su empuje creador resocializándose para consumir, desconfiando de sus propios juicios y estando pendiente del de los demás y de las instancias que lo definen como son la mentalidad pragmático operacional, la visión fragmentada de la realidad, el antropocentrismo revitalizador, el atomismo social, el hedonismo, la renuncia al compromiso y el quebranto de las instituciones a todos los niveles: político, ideológico, religioso, familiar... Todo ello como consecuencia fatal de la derrota del ideal del racionalismo iluminista y científico positivista unificadores del ahora decadente proyecto moderno. Toda nuestra vida no es, propiamente hablando, más que una fábula; nuestro conocimiento, más que una necesidad; nuestra certidumbre, más que cuentos; en resumen, todo ese mundo no es más que una farsa y una perpetua comedia.

Pero regresemos a Kant y a las observaciones que de él ha elaborado Foucault. Es lícito preguntarnos, en este punto, cómo ese breve texto sobre las Luces se vincula con la reflexión monumental de las *Críticas*. Si para el filósofo, como hemos dicho, la *Aufklärung* representa el momento en que, sin someterse ya a

²² A. Constante, “El temblor de pensar”, *op. cit.*, pp. 116, 117. Las cursivas, así como los puntos suspensivos, son del autor.

ninguna autoridad, la humanidad ha de hacer uso de su razón, debemos advertir, sin embargo, que

es precisamente en ese momento –como lo señala Foucault– cuando la Crítica es necesaria, pues tiene como papel definir las condiciones bajo las cuales el uso de la razón es legítimo para determinar lo que se puede conocer, lo que se debe hacer y lo que cabe esperar. Es un uso ilegítimo de la razón el que hace nacer, con la ilusión, el dogmatismo y la heteronomía; en cambio, cuando el uso legítimo de la razón ha sido claramente definido en sus principios, su autonomía puede quedar asegurada. La Crítica es, en cierto sentido, el libro de a bordo de la razón que se ha hecho mayor en la *Aufklärung*; e inversamente, la *Aufklärung* es la edad de la Crítica.²³

Si bien en la Ilustración, si bien en la *Aufklärung* puede reconocerse una Edad de la Crítica o, como ya lo ha señalado Ramóm Xirau, una época cuya actitud “puede ser calificada de actitud crítica”,²⁴ Foucault va más allá al interrogarse precisamente qué es la crítica. Con ello en mente, dicta en 1979 la conferencia “¿Qué es la crítica? (Crítica y *Aufklärung*)” ante la Sociedad Francesa de Filosofía, donde diez años antes, en 1969, había presentado aquella otra conocida comunicación que recordaremos bajo el nombre de “¿Qué es un autor?”. Pero en la conferencia que ahora nos ocupa, Foucault concentra su atención en la elaboración de una posible respuesta al problema que la crítica presenta al intentar ser definida, un proyecto que, sin embargo, “no cesa de formarse, de prolongarse, de renacer en los confines de la filosofía, en sus alrededores, contra ella, a sus expensas, en la dirección de una filosofía por venir, quizás en el lugar de toda filosofía posible”.²⁵ Ya en la alta empresa de Kant, ya en las pequeñas empresas polémico-profesionales, Foucault reconoce, en un primer balance del proyecto crítico, que

²³ M. Foucault, *op. cit.*, pp. 79-80.

²⁴ R. Xirau, “El camino de la crítica: la Ilustración”, *Introducción a la historia de la filosofía*, p. 290.

²⁵ M. Foucault, “¿Qué es la crítica? (Crítica y *Aufklärung*)”, *Sobre la Ilustración*, p. 4.

“ha habido en el Occidente moderno (fecha grosera, empíricamente, a partir de los siglos XV-XVI) una cierta manera de pensar, de decir, también de actuar, una cierta relación con lo que existe, con lo que sabemos, con lo que hacemos, una relación con la sociedad, con la cultura, también una relación con los otros, que podríamos llamar la actitud crítica”.²⁶ Bajo esta actitud crítica, que es el estado general del espíritu humano en el *Settecento*, subyacen, a mi parecer, el movimiento literario-espiritual del Humanismo del siglo XV, el ápice de la reforma religiosa del siglo XVI, y el triunfo de la filosofía cartesiana en el siglo XVII.

Asimismo, Foucault sugiere una breve historia de la actitud crítica, a partir de la pastoral cristiana y del gobierno que ésta mantuvo durante el Medioevo sobre el individuo. La Iglesia cristiana, en tanto que desplegaba una actividad específicamente pastoral, elaboró la idea, única en su época y ajena al pensamiento de la cultura antigua, de que cada individuo, sin importar su edad o estatuto y de un extremo al otro de su vida, debía ser gobernado y dejarse gobernar, esto es, el individuo debía dejarse conducir a su salvación por alguien a quien le ligara una relación de obediencia a partir de un discurso de verdad representado por el dogma. Si bien este arte de gobernar a los hombres se limitaba durante la Edad Media al mundo conventual y a la práctica en grupos espirituales relativamente restringidos, es a partir del siglo XV y poco antes de la Reforma que asistimos a una explosión del arte de gobernar a los hombres. Así, la laicización –desplazamiento del foco religioso a la sociedad civil– y la desmultiplicación de tal arte –cómo gobernar a los niños, una familia, una casa, los ejércitos, las ciudades, los Estados, el propio cuerpo, el propio espíritu– serán características esenciales de las sociedades del Occidente europeo en el siglo XVI. De esta suerte de “gubernamentalización”, sin embargo, no puede ser dissociada la interrogante: ¿cómo no ser gobernado? Ello no significa, aclara Foucault, que

²⁶ *Idem.*

a la gubernamentalización se habría opuesto, en una especie de cara a cara, la afirmación contraria, ‘no queremos ser gobernados, y no queremos ser gobernados *en absoluto*’. Quiero decir que, en esta gran inquietud acerca de la manera de gobernar y en la búsqueda de las maneras de gobernar, se encuentra una cuestión perpetua que sería: ‘cómo no ser gobernado *de esa forma*, por éste, en nombre de esos principios, en vista de tales objetivos y por medio de tales procedimientos, no de esa forma, no para eso, no por ellos’; y si damos a este movimiento de la gubernamentalización de la sociedad y de los individuos a la vez, la inserción histórica y la amplitud que creo que ha sido la suya, parece que podríamos situar aquí lo que llamaríamos la actitud crítica.²⁷

Como una primera definición de la crítica, entonces, podría proponerse esta caracterización general: el arte de no ser gobernado de tal modo. Pero antes de continuar, debemos saber qué significa precisamente no ser gobernado. En una época conducida en esencia por un arte de gobierno espiritual o una práctica esencialmente religiosa ligada a la autoridad de una iglesia y a la instrucción de una Escritura,

no querer ser gobernado de esa forma era esencialmente buscar en la Escritura otra relación distinta a la que estaba ligada al funcionamiento de la enseñanza de Dios, no querer ser gobernado era una cierta manera de rechazar, recusar, limitar (díganlo como quieran) el magisterio eclesiástico, era el retorno a la Escritura, era la cuestión de lo que es auténtico en la Escritura, de lo que ha sido efectivamente escrito en la Escritura, era la cuestión de cuál es el tipo de verdad que dice la Escritura, cómo acceder a esta verdad de la Escritura en la Escritura y a pesar quizás de lo escrito, y hasta que se llega finalmente a la cuestión muy simple: ¿era verdad la escritura?²⁸

²⁷ *Ibidem*, pp. 7-8. Las cursivas son del autor.

²⁸ *Ibid.*, p. 9.

No ser gobernado significa también rechazar las leyes que son injustas, rechazar las leyes bajo cuya antigüedad o bajo cuyo resplandor se oculta una ilegitimidad esencial. Ante el gobierno y ante la obediencia que éste exige, la crítica consiste, afirma Foucault, en “oponer unos derechos universales e imprescindibles a los cuales todo gobierno, sea cual sea, se trate del monarca, del magistrado, del educador, del padre de familia, deberá someterse”.²⁹ Encontramos aquí, en suma, el conflicto del derecho natural. Y no ser gobernado significa, por último, no aceptar como verdadero aquello que una autoridad llama verdad o, al menos, no aceptarlo por el solo hecho de que una autoridad diga que lo es. La crítica, aquí, aborda el problema de la certeza frente a la autoridad.

A lo largo de su historia, la crítica parece ser, en consecuencia, un complejo entramado entre el poder, la verdad y el sujeto. Foucault lo formula en estos términos:

La Biblia, el derecho, la ciencia; la escritura, la naturaleza, la relación consigo; el magisterio, la ley, la autoridad del dogmatismo. Vemos cómo el juego de la gubernamentalización y de la crítica, la una en relación con la otra, ha dado lugar a fenómenos que, a mi juicio, son capitales en la historia de la cultura occidental, ya se trate del desarrollo de las ciencias filológicas, del desarrollo de la reflexión, del análisis jurídico o de la reflexión metodológica. Pero, sobre todo, vemos que el foco de la crítica es esencialmente el haz de relaciones que anuda el uno a la otra, o el uno a los otros dos, el poder, la verdad y el sujeto.

Inmediatamente después, Foucault define qué es, a su parecer, la crítica:

Y si la gubernamentalización es este movimiento por el cual se trata, en la realidad misma de una práctica social, de sujetarse a los individuos a través de unos mecanismos de poder que invocan una verdad, pues bien, yo diría que la crítica es el movimiento por el cual el sujeto se atribuye el

²⁹ *Idem.*

derecho de interrogar a la verdad acerca de sus efectos de poder y al poder acerca de sus discursos de verdad; la crítica será el arte de la *inservidumbre voluntaria*, de la *indocilidad reflexiva*. La crítica tendría esencialmente como función la desujeción en el juego de lo que se podría denominar, con una palabra, la política de la verdad.³⁰

En la definición que de la *Aufklärung* elabora Kant, Foucault reconoce los fundamentos no sólo de la crítica dieciochesca, sino también aquella otra de los siglos posteriores, la cual consiste, así, en reconocer los límites del conocimiento. En su empresa de desujeción en relación con el juego del poder y la verdad, Kant ha conferido a la crítica como tarea definitoria, como prolegómeno a toda *Aufklärung* presente o futura, “el conocer el conocimiento”.³¹ De este llamado al coraje, como podría también reconocerse el texto de Kant, Foucault comenta finalmente:

[...] en relación con la *Aufklärung*, la crítica será a los ojos de Kant lo que dirá al saber: ‘¿Sabes bien hasta dónde puedes saber?, razona tanto como quieras, pero ¿sabes bien hasta dónde puedes razonar sin peligro?’ La crítica dirá, en suma, que nuestra libertad se juega menos en lo que emprendemos, con más o menos coraje, que en la idea que nos hacemos de nuestro conocimiento y de sus límites y que, en consecuencia, en lugar de dejar que otro diga ‘obedece’, es en ese momento, cuando nos hayamos hecho del propio conocimiento una idea justa, cuando podremos descubrir el principio de la autonomía y cuando ya no tendremos que oír el *obedece*; o más bien, el *obedece* se fundará sobre la autonomía misma.³²

Si bien la respuesta de Kant a esa pregunta que lanzada hace dos siglos tan imprudentemente condiciona aún hoy la reflexión de la filosofía moderna, es esencial para la descripción y el análisis de la era ilustrada, debemos reconocer que

³⁰ *Ibidem*, pp. 10, 11. Las cursivas son nuestras.

³¹ *Ibid.*, p. 14.

³² *Ibid.*, p. 13.

es en Francia y en sus pensadores donde encontraremos el más detallado cuadro de lo que tradicionalmente llamamos y reconocemos como Ilustración.

Los diferentes meandros que del pensamiento *settecentesco* hemos descrito hasta cierto punto y con discreta profundidad, confluyen en la que se ha convertido en la más típica y representativa de las manifestaciones del quehacer intelectual del siglo, la *Enciclopedia*. Teniendo como antecedente la traducción francesa de la *Cyclopaedia* o *Dictionary* de Chambers, la *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres* publicada en París entre 1751 y 1780 –año en que apareció finalmente la primera edición completa que contaba con treinta y cinco volúmenes– bajo la dirección de Denis Diderot (1713-1784) y Jean le Rond D’Alembert (1717-1783), representa el paradigma de la cultura ilustrada, como una sistematización razonada de las diversas concepciones filosóficas, científicas e ideológicas de entonces.

Por sí misma, la historia de la edición de los volúmenes de gran formato *in folio*, de las condiciones editoriales, de las innumerables dificultades sorteadas para superar los ataques de los sectores culturales conservadores y la insidia constante de la censura, de los diferentes enfrentamientos y coincidencias entre editores y colaboradores, del enorme e incontestable éxito obtenido, del perfil sociológico de los lectores que adquirirían una obra tan costosa, hace de la *Enciclopedia* un objeto de valor inestimable ya no sólo para el bibliómano. Sin embargo, su aspecto más importante radica en su naturaleza sintética que intenta organizar y clasificar el conocimiento humano en sus distintos campos.

En efecto, la *Enciclopedia* de Diderot y D’Alembert, con mayor fortuna que otras empresas semejantes instrumentadas durante el *Settecento*, representa por la forma en que fue organizada y escrita por sus muy diferentes colaboradores, así como por el contenido de sus voces y tablas, “un tentativo consapevole di rottura rispetto a ogni altra rappresentazione delle conoscenze –observan Remo Ceserani y

Lidia De Federicis—, e in particolare come bilancio del passato, progetto per le future attività di ricerca, attuazione in concreto di una nuova ipotesi di classificazione, trasmissione e utilizzazione del sapere”.³³ En el *Discurso preliminar*, D’Alembert plantea en los siguientes términos el objetivo primordial de esta empresa:

La obra cuyo primer volumen ofrecemos hoy tiene dos fines: como *enciclopedia*, debe exponer, tanto como sea posible, el orden y el encadenamiento de los conocimientos humanos; como *diccionario razonado de las artes y los oficios*, debe contener, sobre cada ciencia y sobre cada arte, sea liberal, sea mecánico, los principios generales que están en su base y los detalles más esenciales que constituyen su cuerpo y su sustancia.³⁴

Debemos notar, en primer lugar, que la *Enciclopedia* se propone una labor pedagógica e incluso propagandística. Es el instrumento de los pensadores franceses del siglo XVIII, los *philosophes*, que en su lucha contra las ideas tradicionales y, particularmente, contra las ideas del cristianismo, reconocían en la Ilustración, como antes lo había hecho Hume, “the science of man”. Y en el artículo que Diderot redacta sobre la palabra “enciclopedia”, aparece de nuevo esta intención, esta actitud crítica: “El carácter de una buen diccionario debe ser el de cambiar la manera común de pensar”.³⁵ A esta actitud crítica se adhieren pensadores, escritores y hombres de ciencia tan disímiles entre ellos como Buffon, Rousseau, Helvétius, Condorcet o Voltaire mismo, quien además de haber negado el valor de la *Enciclopedia*, ya la había atacado mordazmente.

A pesar de las deficiencias técnicas que comportaba en su época el desarrollo de una empresa de dimensiones tales, en la *Enciclopedia* reconocen algunos el

³³ Remo Ceserani y Lidia De Federicis, “Il modello enciclopedico dei saperi”, *Il materiale e l’immaginario*, vol. III, *L’antico regime, riforme, rivoluzioni*, p. 655.

³⁴ Citado en R. Xirau, *op. cit.*, p. 289. Las cursivas aparecen en la referencia que transcribe el autor.

³⁵ *Ibidem*, p. 290.

primer diccionario moderno. Sin embargo, como sostiene Frederick Copleston, “su objetivo no consistía sólo en suministrar información factual a los lectores y servir de útil instrumento de referencia, sino también en guiar y dar forma a la opinión [...] La *Enciclopedia* era un gigantesco manifiesto escrito por librepensadores y racionalistas, y su importancia radicaba en su aspecto ideológico, más que en algún valor permanente como enciclopedia en el sentido moderno del término”.³⁶

En este sentido, sus colaboradores intentaron realizar un balance del conocimiento humano tenido por cierto hasta entonces. Así, ocho años después de la aparición del primer volumen de la *Enciclopedia*, D’Alembert dará de ello testimonio en su “*Essai sur les éléments de philosophie*” (1759):

Desde los principios de las ciencias seculares hasta los fundamentos de la revelación religiosa, desde la metafísica hasta las cuestiones de gusto, desde la música hasta la moral, desde las disputas escolásticas de los teólogos hasta los asuntos mercantiles, desde las leyes de los principios hasta las de los pueblos, desde la ley natural hasta las arbitrarias leyes de las naciones [...] todo se ha discutido y analizado, o mencionado al menos. El fruto o la consecuencia de esa general efervescencia de los espíritus ha consistido en arrojar nueva luz sobre ciertas cosas, y nuevas sombras sobre otras, del mismo modo que el efecto de las mareas consiste en dejar algunas cosas en la playa y arrastrar consigo otras.³⁷

Debemos reconocer, en fin, que hemos delineado hasta este punto el estado de la cultura y las principales corrientes del pensamiento en el siglo XVIII, privilegiando tan sólo los casos de Francia e Inglaterra, particularmente el de la primera. Y aun cuando las luces del siglo provienen en esencia de ambas latitudes, Italia contribuyó, aunque demasiado a menudo se olvida, a robustecer el quehacer no sólo intelectual sino también artístico del *Settecento* con sus más caros y rutilantes hijos, de lo que daremos testimonio en adelante.

³⁶ Frederick Copleston, *Historia de la filosofía*, vol. VI, *De Wolf a Kant*, pp. 48-49.

³⁷ Citado en F. Copleston, *op. cit.*, p. 53.

S E G U N D A P A R T E

La Edad de la Arcadia:

de las postrimerías del *Seicento* a la paz de Aquisgrán

CAPÍTULO I

Los antecedentes de la Edad Arcádica

I.1. Italia en la primera mitad del *Settecento*

Durante la primera mitad del siglo XVIII, como lo hemos advertido, la geopolítica de Europa fue modificada medularmente por las llamadas “Guerras de sucesión”, que habían desatado entre sí las casas y dinastías más poderosas de entonces: la española, la polaca y la austriaca. Asimismo, la celebración de la paz de Rastatt (1714), de Viena (1738) y de Aquisgrán (1748), que dirimió el conflicto dinástico europeo, contribuyó de igual forma a transformar el mapa europeo. A todo ello, sin embargo, debemos agregar, en el caso particular de Italia, la expulsión que de la península sufrió definitivamente España, que dominaba, como es sabido, gran parte del territorio italiano desde los días de Carlos V. De tal suerte que los diferentes estados dentro de la península pasaron de las manos de los antiguos invasores a las de los conquistadores en turno. Así, la Lombardía se convirtió en dominio austriaco; la Toscana se volvió la residencia de la familia alemana de los Lorena; el Ducado de Parma, al principio, le fue dado a los Borbones, y después a los austriacos, pero finalmente regresó al poder de los primeros; el Reino de Nápoles –la más extensa entidad política de la península–, habiendo sido perdido por España, pasó también a formar parte de las posesiones borbónicas.¹

Empero, al margen de la debilidad política italiana, que no es sino la evidencia más clara e inapelable resultante de tales circunstancias, hubo un cambio positivo en

¹ Para una descripción más amplia y puntual sobre la composición política y geográfica de Italia a mediados del siglo XVIII, véase Remo Ceserani y Lidia De Federicis, “Gli Stati italiani dopo Aquisgrana”, *Il materiale e l’immaginario*, vol. III, *L’antico regime, riforme, rivoluzioni*, p. 814.

el pensamiento de la península. Durante la Contrarreforma,² como señala Mariapia Lamberti, la religión venía ya transformándose de “ideología salvífica, en monstruoso dogal”,³ cuyos ejecutores habían transido el cuerpo de Tommaso Campanella y atizado la hoguera que a Giordano Bruno le esperaba. Paralelamente, Galileo (1564-1642) –aun en contra de la abjuración que la persuasiva evocación de la tortura durante su proceso inquisitorial le obligó a pronunciar (1633)– y Descartes (1596-1650) –que muy a su pesar habría de renunciar poco después a la publicación de su *Tratado del mundo* constreñido por la prudencia que los tiempos le solicitaban– hacían frente a la cacería que, dirigida desde el púlpito, el libre pensamiento sufría. De tal suerte que las nuevas condiciones políticas de Europa permitieron que Italia transitase del inmovilismo contrarreformista al proceso dinámico que en la “ciencia” habían iniciado el astrónomo pisano y el científico francés, y que habíase extendido a la primera mitad del *Settecento*. Este dinamismo propició diferentes cambios culturales durante la primera mitad del siglo. Nos referimos, en esencia, a la tendencia que los actores intelectuales de la época tuvieron a la erudición histórica, a la curiosidad e interés por la ciencia (recuérdese para este propósito *Il neotonianismo per le dame* escrito por Francesco Algarotti en 1737), al continuo intercambio epistolar con pensadores extranjeros y a los viajes siempre frecuentes a distintas naciones de Europa e incluso América, como se atestigua en el caso de Lorenzo Da Ponte,⁴ lo cual anuncia, todo en su conjunto, el “cosmopolitismo” característico de los hombres de la segunda mitad del siglo XVIII.

Animado por la revolución del “científico” francés, el posicionamiento ideológico de no pocos personajes de la cultura dieciochesca durante esta primera

² Es decir, del pontificado del Papa Pío IV en 1560 hasta el final de la Guerra de los Treinta Años en 1648.

³ Mariapia Lamberti, “Giordano Bruno: semblanza de un hombre libre”, en *Aproximaciones a Giordano Bruno. En el cuarto centenario de su muerte*, ed. de Stefano Strazzabosco, p. 13.

⁴ Da Ponte (1749-1838), como Casanova, fue un viajero y un hombre de aventuras extraordinario, que logró inclusive superar al propio Casanova en la amplitud de sus viajes. Sabemos que desde su nativa Ceneda, hoy día Vittorio Veneto, donde había nacido de un padre judío convertido al catolicismo, cruzó no sólo los Alpes para llegar a Francia, como tantos otros literatos italianos que iban a ofrecer sus servicios en las cortes europeas, sino además el Atlántico para vivir los últimos treinta años de su vida en los Estados Unidos, donde se desempeñó como librero, boticario y empresario teatral.

mitad del siglo es de estirpe cartesiana, esto es, el racionalismo. Habiendo recibido las noticias acerca del infortunio de Galileo, Descartes renunció a la publicación de su *Tratado sobre el mundo*, como ya lo mencionábamos. No obstante, en 1637 salió a la luz la introducción de éste y, de inmediato, se convirtió en su obra más leída: el *Discurso del método*. Nadie antes que él había dado tanta importancia al método. Para Descartes, la primera condición del pensamiento es el encuentro de un método preciso. Este método, sin embargo, no habrá de contentarse con aproximaciones, con la experiencia dudosa; anhela llegar, en cambio, a la completa certidumbre. De lo cual, como observa Ramón Xirau con la lucidez que lo caracteriza,

se desprende que una de las claves del método cartesiano se encuentre en el deseo de superar todas las dudas. De la misma manera que Sócrates en su tiempo, Descartes se opone a los escépticos dudando más que ellos. Dudar para no dudar, tal es la esencia del pensamiento crítico que Descartes coloca en el meollo de su razonamiento filosófico. El método cartesiano, con el cual se inicia una nueva etapa del pensamiento europeo, presupone, sucesivamente, una serie de cuatro reglas que aparecen en la segunda parte del *Discurso del método*, una teoría de la deducción y de la intuición que aparece, sobre todo, en las *Reglas para la dirección del espíritu* y una ‘duda metódica’, cuyo fin es acabar con toda posibilidad de duda, que Descartes presenta tanto en el *Discurso* como en las *Reglas* y las *Meditaciones*.⁵

Asimismo, el sustento de las cuatro reglas del método es lo que Descartes llama “el buen sentido”. El *Método*, en efecto, se inicia con esta línea: “El buen sentido es la cosa mejor repartida del mundo”.⁶ Ahora bien, si por “buen sentido” entendemos la razón –como lo hace Descartes, así como también lo harán más adelante los pensadores del siglo XVIII–, es decir, la capacidad de distinguir lo verdadero de lo falso, la afirmación cartesiana que nos ocupa querría decir que existe algo innato en el pensamiento de todos los hombres. A continuación, nos acogemos nuevamente a las palabras de Xirau:

⁵ Ramón Xirau, “Descartes y el camino de la razón”, *Introducción a la historia de la filosofía*, p. 216.

⁶ *Idem*.

Como Sócrates o san Agustín, Descartes está seguro de la existencia de ideas innatas. Pero esta existencia debe interpretarse como una ‘capacidad’. Por esencia todos los hombres poseen el mismo grado de razón, pero de hecho no todos los hombres pueden o quieren aplicar la razón correctamente. Nuestras ideas son innatas de la misma manera que el fuego está potencialmente en el sílex. Solamente la meditación correcta podrá permitir que nuestra razón haga aflorar las verdades que tenemos sembradas en el espíritu, estas ‘simientes’ de verdad que en sí misma no constituyen todavía un fruto pero que contienen el fruto en potencia.⁷

Fue tal la importancia de la revolución cartesiana en el pensamiento europeo que diferentes órdenes humanos, no necesariamente filosóficos, se vieron influidos por ésta rauda y profundamente, entre ellos el del quehacer literario.⁸ A propósito de la poética de la primera mitad del *Settecento* y su talante cartesiano, me parecen apropiadas las siguientes palabras de Giuseppe Petronio:

L'accoglimento del razionalismo cartesiano comportava la riduzione alla ragione dei moti e degli impulsi del sentimento, sfrondando così la psicologia dell'età barocca, incline a esplorare zone oscure dell'animo e a catalogare con una classistica sottile; comportava quindi la delineazione di un uomo ideale nel quale impulsi e passioni fossero frenati, equilibrati, dominati dalla coscienza del dovere; promuoveva una letteratura di elegante lucidità; richiedeva, infine, modi espressivi egualmente consapevoli e tersi, dal vocabolario assai povero (si è calcolato che le parole ricorrenti nella vasta opera del Metastasio siano solo settemila circa, di fronte alle quarantamila allora usate) e da una sintassi di linearità razionale. Tutti caratteri, questi, in antitesi con i modi di sentire e di scrivere barocchi; più vicini, se mai, a certi aspetti del classicismo aristocratico cinquecentesco; e si collegavano, infatti, a quel classicismo francese dell'età di Luigi XIV che, educatosi sul nostro rinascimentale, ne aveva poi svolto ulteriormente i principi.⁹

⁷ *Ibidem*, pp. 216-217.

⁸ Sobre la influencia que los postulados de Descartes ejercieron sobre la literatura, véase Alfredo Fouillée, “La influencia de Descartes en la literatura y en la filosofía”, *Descartes*, pp. 143-174.

⁹ Giuseppe Petronio, *L'attività letteraria in Italia. Storia della letteratura italiana*, p. 389.

Acaso, en este sentido, puedan sernos también de utilidad las palabras del francés Nicolás Boileau (1636-1711) para entender, para definir la poética del *Settecento* que él había codificado del modo más coherente bajo el modelo del clasicismo racionalista: “Amate la Ragione. A lei sola i vostri scritti chiedano lustro e pregio [...] Chi non sa limitarsi non sa scrivere [...] Prima di scrivere, imparate a pensare”.¹⁰

Es así como este espíritu racionalista y clasicista permeó todos los sectores de la cultura y todos los géneros de la literatura en Italia. De tal suerte que la primera mitad del *Settecento* tuvo por característica esencial numerosas “reformas”, tal y como entonces se las llamaba. Reforma, pues, de la poesía lírica respecto del *cattivo gusto* marinista; reforma del arte cómico, comenzando por los experimentos inciertos de los toscanos –entre ellos, Iacopo Angelo Nelli, Gerolamo Gigli y Giambattista Faggioli– y hasta el triunfo, más tarde, de Goldoni; reforma del melodrama, de la experimentación primera de Aposto Zeno al éxito internacional de Metastasio; reforma del arte de Melpómene –la tragedia–, desde las casi infinitas discusiones teóricas y los varios intentos prácticos hasta los más decorosos ejemplos como la *Merope* de Maffei, o la fortaleza, el agonismo y el *forte sentire* del teatro alfiariano; reforma de la lengua, también ésta depurada de la redundancia o, como se dijo entonces, de los *deliri* del *Seicento*; reforma, en suma, de la cultura toda, que en los títulos de sus obras –ya no fantasiosos ni *arguti*–, en sus contenidos, en su espíritu, tuvo al menos por unas décadas un carácter fuertemente unitario. Por ende, tanto el prevalecer de varios espíritus racionalistas, cuanto la movilización intelectual de tantas almas en una sola dirección común, permitieron que, como Petronio lo ha observado, “lo storico di oggi si sent[a] autorizzato a considerare quegli anni come una fase di cultura a sé stante e a parlare di una *età dell’Arcadia*”.¹¹

¹⁰ *Idem.*

¹¹ *Ibidem*, p. 390. Las cursivas pertenecen al crítico.

I.2. La renuncia al marinismo y la polémica de Bouhours en contra de Italia

Con un impulso cada vez mayor, la literatura de Italia reconoce hacia el ocaso del *Seicento* la necesidad de sustraerse, para su sobrevivencia, a los esquemas artificiosos y cerebrales que se habían vuelto una moda detrás de la estela de Marino y de sus muy numerosos imitadores, es decir, el “marinismo”. Esta suerte de reacción contra el Barroco, en contra del *secentismo* cobró una brusca aceleración al confrontarse con la cultura francesa contemporánea, hegemónica ya en toda Europa, y deseosa de confirmar su primado a expensas de la “decadencia” de Italia, cuya literatura a los franceses no les parecía sino una tradición añosa e incapaz, por entonces, de irradiar desde ella misma hacia otras latitudes la herencia renacentista con algún tipo de provecho.

Sin duda, el ataque más significativo proveniente de la otra cara de los Alpes en contra de Italia se debía, como es sabido, al jesuita Dominique Bouhours (1628-1702), que publicó en 1687 cuatro diálogos críticos bajo el título *Del modo de bien pensar en las obras de ingenio* en los que, por una parte, se exaltaba la superioridad intelectual del espíritu francés, caracterizado por una natural aspiración clasicista, y, por la otra, revelaba la crisis de las literaturas española e italiana, ya que durante el siglo habían sometido sus formas y sus contenidos a las caprichosas voliciones de la moda. En el particular caso de Italia, la imputación más revulsiva que por Bouhours le fuera hecha estribaba en el ya mencionado *cattivo gusto* barroco, categoría a la cual el crítico reducía arbitrariamente todo el desarrollo cultural del *Seicento*.

Las reacciones en contra del pensador francés no tardaron en ser esgrimidas desde Italia. No pocos fueron los opositores del galo, pero de entre ellos, el nombre que ha permanecido unido a la polémica –la cual inicia una serie de otras tantas y fundamentales polémicas que habrán de prolongarse por todo el *Settecento* sostenidas entre las mentes más ingeniosas, más geniales, para usar dos términos típicos de entonces– es el de Ludovico Antonio Muratori.

Aún más importante que la polémica en sí, fue, a consecuencia de la misma, la decidida toma de conciencia de los literatos italianos, quienes se vieron obligados por las circunstancias ya descritas a motivar, aunque por razones también de orgullo nacional, su distanciamiento de las “aberraciones” y de las extremas alturas alcanzadas por el *secentismo*, reconociéndose, a su vez, prontos a una consideración madura del papel del intelectual y de sus responsabilidades sociales.

Sobre la confrontación pesaba naturalmente la situación política de la Francia de Luis XIV, absolutamente distinta pero sobre todo excepcionalmente estable en comparación con aquella por la cual Italia transitaba, la cual, como hemos visto al inicio de estas páginas y en otros puntos de nuestro estudio, estuvo vinculada a equilibrios harto frágiles durante toda la primera mitad del '700.

Pero es precisamente en el viraje que se advierte en coincidencia con el inicio del nuevo siglo donde se atreve, no se olvide, un nuevo espíritu nacionalista, que se lanzará a lo largo del *Settecento* a la búsqueda de justificaciones y motivos más profundos.

Tales aspiraciones fueron el *quid* del programa cultural con que fue fundada la primera, la verdadera academia literaria de Italia, la Arcadia, que a las demás literaturas europeas, en especial a la francesa, quiso oponer operativamente una rediviva tradición clásica italiana. Y si creemos, como ya lo hizo De Sactis, que a pesar del lento despertar del siglo, el *Settecento* significó para los italianos la formación progresiva del espíritu nacional, la *Accademia dell’Arcadia*, aunque estéril y vacua en gran parte de su producción lírica (no así en el exitoso caso del melodrama metastasiano), representa el momento en que se opera mediante sus literatos —o como hoy los llamaríamos, sus intelectuales— esta paulatina transformación cultural que, habiendo madurado, nos conducirá al nacionalismo decimonónico que unificará finalmente a la península.

CAPÍTULO II

La Accademia dell’Arcadia: su valor y su significado

Quanto l’Italia fiorisse, e fosse piena d’uomini insigni nelle scienze nel secolo decimosettimo a ognuno è palese, che a quelle attenda; ma egualmente palese è a’ professori delle lettere amene quanto la condizione di queste fosse deteriorata, massimamente circa l’eloquenza, e la poesia volgare. E sebbene l’antica purità loro, e il loro decoro venivano gagliardamente sostenuti dalle nostre Accademie della Crusca, e Fiorentina, e da varj letterati specialmente Napoletani, Bolognesi, e Romani; nondimeno le più delle nuove scuole nello stesso secolo aperte tanto prevalevano dappertutto, che per poco non venivano derisi que’ saggi vendicatori del buon gusto Toscano, non che fossero da alcuno seguitati. Per liberare adunque l’Italia da sì fatta barbarie, pensarono alcuni professori dimoranti in Roma d’instituire un’Accademia a preciso effetto di estermine il cattivo gusto; e procurare che più non avesse a risorgere, perseguitandolo continuamente ovunque si annidasse, o nascondesse, e in fino nelle castella e nelle ville più inote e impensate.

Giovanni Mario Crescimbeni, *Storia dell’Accademia degli Arcadi istituita in Roma l’anno 1690.*

Si bien no era el único centro artístico de reunión en Europa,¹ la *Accademia dell’Arcadia* fue indudablemente el mayor evento en los destinos literarios de Italia durante la primera mitad del *Settecento*. El antecedente inmediato de la academia fueron las reuniones que un selecto grupo de literatos solía mantener hacia finales del *Seicento* en la residencia romana de la reina Cristina de Suecia, quien había decidido vivir definitivamente en las tierras pontificias hacia el año de 1655, poco después de haber abdicado al trono de los suecos y abjurado del protestantismo

¹ A propósito de la permanencia de las academias en Europa e Italia como parte medular de las instituciones culturales del siglo XVIII, véase Remo Ceserani y Lidia De Federicis, “L’idea di una comunità intellettuale autonoma e indipendente: la ‘Repubblica delle lettere’”, *Il materiale e l’immaginario*, vol. III, *L’antico regime, riforme, rivoluzioni*, pp. 902-914.

para ser acogida, en cambio, por la iglesia de san Pedro.² Ahora bien, el año siguiente a la muerte de la reina, sus más asiduos convidados literarios decidieron fundar en su memoria una academia, un sólido organismo cultural que regulara, que formalizara, que institucionalizara las deleitosas reuniones de antaño, que debieron haber sido semejantes, sin duda, al *simposion* que solía celebrarse entre los griegos cuando aún Platón no filosofaba en los jardines de Academo o Aristóteles en las cercanías del templo consagrado a Apolo Licio; es decir, cuando aún no existían ni la Academia ni el Liceo, cuando aún no existían “escuelas” en donde fuese posible “estudiar” filosofía. De tal suerte que el día 5 de octubre del año de 1690,³ tuvo lugar la primera reunión oficial de la llamada *Ragunanza degli Arcadi*, en los jardines de los Padres Reformados de San Pedro en Montorio. En ella se dieron cita catorce literatos, y entre los de mayor autoridad se encontraban, además de Giovan Mario Crescimbeni y Vincenzo Leonio, Gian Vincenzo Gravina de Reggiano, Silvio Stampiglia de Civita Latina y Giambattista Zappi de Imola. De los otros nueve restantes, dos eran turineses (Paolo Coardi y Tommaso Maillard di Tournon, quien era antepasado de Alfieri), dos genoveses (Pompeo Figari y Paolo Antonio Del Negro); dos toscanos (el florentino Melchiorre Maggi y el sienés Agostino Maria Taja), un romano (Jacopo Vicinelli), un orvietano (Paolo Antonio Viti) y uno de Spello (Giuseppe Paolucci). Como puede verse, casi toda Italia estaba representada en esta primera etapa de la Arcadia. Un poco más tarde, entre los años de 1690 y 1704, muchos otros nombres se agregaron a los de los fundadores. Entre ellos, recordamos a Benedetto Menzini, Anton Maria Salvini,

² Cfr., Cesare Segre y Clelia Martignoni (dirs.), “L’Arcadia e la restaurazione del gusto: teoria e poesia”, *Testi nella Storia. La letteratura italiana dalle origini al Novecento*, vol 2, *Dal Cinquecento al Settecento*, ed. de Claudio Vela et al., pp. 1079-1083.

³ Cfr., Remo Ceserani y Lidia De Federicis, “L’Accademia dell’Arcadia”, *op. cit.*, pp. 904-905.

Francesco Redi, Vincenzo Filicaia, Alessandro Guidi, Francesco De Lemene, Lorenzo Magalotti, Apostolo Zeno, Scipione Maffei y Ludovico Antonio Muratori.⁴

Ahora bien, la elección misma del nombre “árcades” –como a los miembros que se incorporaron se los conoció al paso de los años– nos desvela el *humus* de la academia. Evidentemente en el término “academia” resuena el nombre de Platón, de quien, dicho sea de paso, los *arcadi* no tuvieron influencia en lo tocante al pensamiento sino de esta epidérmica manera: en el nombre. En “academia” resuena, más importante aún que la sola memoria del maestro ateniense, la *Accademia Fiorentina* o llamada también *Platonica*, que tuvo por mecenas, como es sabido, a Lorenzo de’ Medici, y en la cual se dieron cita personajes sustantivos del *Umanesimo* como Marsilio Ficino, que estuvo a la cabeza de la misma, Giovanni Pico della Mirandola, Angelo Poliziano o incluso Luigi Pulci.

De una más antigua ascendencia es la “Arcadia” de los académicos. El nombre lo tomaron, como es harto conocido, de la mítica región helénica del Peloponeso, donde la madre de Zeus lo llevó recién nacido para ocultarlo de Cronos –en una versión mítica menos difundida–, y darlo así al cuidado de un enjambre de dóciles abejas que lo alimentasen llevando hasta sus labios la ambrosía, mientras que la cabra Amaltea le brindaba el néctar que dimanaba de sus ubres, tal y como Leopardi lo recordará más tarde en la primera de sus *Operette morali*. Es la Arcadia la región en donde sempiterno es el estío, los pinos mecidos por el soplo de Céfiro murmuran, las vides de Dionisos crecen solas y a la mano de quien desee pisar sus frutos, la espiga dorada de Deméter nace generosa de la tierra sin ningún trabajo a cambio, los sátiros secundan a Pan en sus correrías en lo profundo de los bosques, el sendero junto al umbroso paraje invita a recorrerlo en

⁴ Cfr., Walter Binni, “La letteratura nell’epoca arcadico-razionalistica”, en Emilio Cecchi y Natalino Sapegno (ed.), *Storia della letteratura*, vol. VI, *Il Settecento*, pp. 372-373.

busca de la ninfa que ha dejado un rastro de flores deshaciendo la corona que lleva entre las manos. Y se dice, además, que llegando a ese lugar, la vista que de la Arcadia se le ofrece al viajero es el espectáculo más hermoso de cuantos en su vida él haya visto. La Arcadia es una imagen pintada, un *idilio*, como los griegos decían de la pintura, como Teócrito llamaba a sus poemas.⁵ En la Arcadia, como lo han descrito los poetas alejandrinos y novelistas griegos romanizados, los bosques, arbolados y floridos, son regados por una sola fuente que a su vez todo alimenta, ya flores, ya frutos. En ellos, hay mujeres dando a luz y otras envolviendo niños en pañales, niñitos expósitos que liberan la mente de la horrenda visión que nos ofrecen los atravesados tobillos del hijo que de Layo fuera abandonado recién nacido en el monte Citerón; niños expósitos, decíamos, ovejas que los alimentaban como a Zeus, pastores que los recogían, jóvenes que hacíanse juramentos, una incursión de salteadores, un ataque de enemigos cada tanto, como estimulantes contratiempos para las varias historias de amor que en ese mítico escenario se representaban. Es la Arcadia un mundo de pura fantasía, pero su belleza es tal que todo cuando ahí hay parece real y viviente. Los pastores de que hablamos no son gañanes como se esperaría, sino poetas, y sus cantos expresan los deleites de una vida imposible, donde el tiempo es desconocido así como sus sinsabores: la vejez y las enfermedades. Mundo, el de la Arcadia, donde no hay serpiente que, escondida en los arbustos, haga descender a Eurídice en el Orco. Mundo, el de la Arcadia, donde la imaginación todo lo compone y ajusta, hasta darle una fascinante unidad. Un mundo, el de la Arcadia, habitado de pastores, pero que son, como ha escrito Fabio Morábito acerca del mito bucólico, pastores sin ovejas.⁶

⁵ Vid., C. M. Bowra, *La literatura griega*, p. 181.

⁶ Vid., Fabio Morábito, *Los pastores sin ovejas*. México, CONACULTA-Ediciones del Equilibrista, 1995, 229 pp.

Es ésta, que no otra, la evocación mítica que dio origen al nombre de la academia. Y es también ésta la imagen que los árcades heredaron de la evocación idílica de Mosco y Teócrito entre los alejandrinos, del bucolismo virgiliano, y del mundo pastoril tanto de Longo, que es de hecho el primero en abordar el tema en la literatura de Occidente,⁷ cuanto de Iacopo Sannazaro, quien ejerció, sin duda, la mayor influencia en la imaginería de los académicos.

Inspirado en el *Ninfale d'Ameto* o *Commedia delle ninfe fiorentine* (1341) de Boccaccio, Sannazaro (1456-1530) escribe su obra mayor, la *Arcadia*: una novela pastoril compuesta entre la prosa y la poesía en varias etapas y publicada en distintas ediciones, la primera de las cuales, con una gran cantidad de *napoletanismi*, se remonta a 1485, mientras que la segunda, profundamente “toscanizada”, a 1504. El de Sannazaro, a decir verdad, es un relato sencillo. La novela cuenta la historia de Azio Sincero, quien afligido por un amor que lo ha vuelto infeliz, decide refugiarse en Arcadia. En ella, vive por un tiempo en compañía de los pastores que la habitan, los secunda en sus juegos y en sus cantos, y les confiesa la tortura de su amor. Un día, perturbado por un sueño, se hace acompañar de una de las ninfas, quien lo habrá de conducir a través de una intrincada serie de caminos subterráneos hasta llegar a las cercanías de Nápoles, en donde, para su desgracia, recibirá la noticia de la muerte de su amada, después de lo cual la novela concluye con un canto elegíaco y una prosa de que se sirve Sannazaro para despedirse de su obra.

Como puede inferirse por lo dicho, la característica esencial de la novela es el tema pastoril, con el cual, como Petronio ha observado,

⁷ Vid., Lourdes Rojas Álvarez, “Introducción” a Longo, *Pastorales de Dafnis y Cloe*, pp. VII-LXV.

il Sannazaro portava alla sua estrema perfezione letteraria un motivo che, già antichissimo, aveva ripreso vigore [nel] secondo umanesimo, quando il venir meno degli spiriti civili che avevano animato il primo, la crisi italiana che già si delineava, l'influsso degli spiriti neoplatonici, destavano aspirazioni evasive, inducendo a vagheggiare i campi e la vita dei campi come rifugio da una vita fastosa accompagnata fatalmente, aveva cantato Lorenzo, da 'mille duri pensier, mille dolori'. Perciò nella seconda metà del Quattrocento, e poi in tutto il Cinquecento, il mondo pastorale fu guardato dai letterati cittadini e cortigiani ora come un mondo subalterno e inferiore, del quale sorridere o ridere –la *Nencia*, la *Beca da Dicomano*, tutta la letteratura rusticale seguente, certe ballate del Poliziano, e via dicendo–, ora come un mondo idilliaco di pace, di voluttà, di evasione, nel quale è gradevole perdersi a dimenticare la realtà triste, le corti 'inique', come le dirà Tasso, gli amori deludenti, la pena tutta del vivere. È questo il filone che dalle *Stanze* condusse all'*Aminta* e a certi canti della *Gerusalemme*, e poi, infine, all'accademia settecentesca che si disse appunto di Arcadia. I due moti, ovviamente, furono complementari e interscambiabili, e denotano ambedue una stessa crisi storica, una medesima concezione aristocratica della vita, un eguale distacco dal mondo subalterno dei campi e degli uomini che vi vivono. L'*Arcadia* del Sannazaro dette a quest'aspirazione, ancora non bene conscia di sè, la prima voce eloquente, e perciò il suo successo fu enorme, *un fatto di cultura europeo, che corre i due secoli che seguirono e si protrasse ancora per il Settecento*.⁸

Aún más significativo, sin embargo, es el hecho de que Sannazaro no hubiese expresado el motivo idílico inmediatamente, sino hasta que lo hubo filtrado por una técnica asaz elaborada, por una

técnica sapientísima –son de nuevo palabras de Petronio– ma che doveva riuscire gradita alla società elegante del Cinquecento nostro ed europeo, per una specie –ha detto il Croce– di 'religiosità umanistica' e di 'intima devozione umanistica al culto delle belle forme'. Il Sannazaro,

⁸ Giuseppe Petronio, *L'attività letteraria in Italia. Storia della letteratura italiana*, pp. 201-202. Las cursivas son nuestras.

cioè, era mosso dalla volontà non di effondere immediatamente i propri affetti, ma di filtrare i suoi sentimenti attraverso gli schemi di una letteratura esptissima; e appunto per questo l'*Arcadia* poté piacere finché fu vivo il culto di una sapienza letteraria fine a se stessa, dovè parere una 'scioccheria', come la disse il Manzoni, appena sorse l'ideale di una letteratura appassionata e impegnata.⁹

Al éxito de la novela contribuyó también la lengua. Con la *Arcadia*, Sannazaro daba el ejemplo de una prosa exquisitamente elaborada a partir de los modelos toscanos y, al mismo tiempo, abstraída de la realidad en un mundo del todo literario y atemporal, que cautivó al clasicismo aristocrático del *Cinquecento*.

Es así como las 59 ediciones que sólo en su siglo tuvo la *Arcadia*, son el testimonio de cómo, ante todo a partir de Sannazaro, el cuadro de un paisaje de sueño y de pastores influido por la poesía de Teócrito y Virgilio, como lo hemos dicho, se apoderó de todo el mundo culto hasta la primera mitad del siglo XVIII.

No es casual, entonces, la adhesión de los árcades a la tradición literaria pastoril legada por Sannazaro, puesto que les parecía, habiendo condenado el *cattivo gusto* marinista de que se avergonzaban ante los franceses,¹⁰ la expresión artística más universal de la cultura italiana después del Petrarquismo.

Y esta misma devoción de los miembros de la *Arcadia* hacia el mundo pastoril es evidente incluso en la forma en que estaba organizada. Cada miembro adoptó un nombre distinto del propio, el cual recordaba a los pastores de aquella mítica región. Así, Crescimbeni cambió el suyo por el de Alfesibeo Cario, y Gravina por el de Opico Erimanteo.¹¹ De igual forma, el resto de los árcades adoptó

⁹ *Ibidem*, p. 202.

¹⁰ Aunque se olvidaban de la influencia mayor que el *Seicento* italiano tuvo en otras latitudes literarias, como lo fue el caso de Marino y su influencia sobre el Siglo de Oro español, así como también de la literatura política y filosófica que fue producida en ese período.

¹¹ Fue ésta una tradición, dicho sea de paso, que incluso entre los hombres de letras mexicanos tuvo resonancia hacia bien entrado el siglo XIX. Celebrado por Marcelino Menéndez y Pelayo como un helenista consagrado por sus

un nombre pastoril: Leonio/Uranio Tegeo, Stampiglia/Palemone Licurio, Zappi/Tirsi Leucasio, Coardi/Elpino Menalio, Figari/Montano Falanzio, Del Negro/Siringo Reteo, Maggi/Nicio Meneladio, Taia/Silvio Pereteo, Vicinelli/Mirtilo, Viti/Cario Dipeo, Paolucci/Alessi Cillenio, Menzini/Euganio Libade, Salvini/Aristeo Cratio, Redi/Anicio Traustio, Filicaia/Polibio Emonio, Guidi/Erilo Cleone, De Lemene/Arezio Gateatico, Magalotti/Lindoro Elateo, Zeno/Emaro Simbolio, Maffei/Ovildo Berenteatico y Muratori/Leucoto Gateate ¹²

Al ya mencionado lugar de sus reuniones, los árcades le dieron el nombre de “Bosco Parrasio”;¹³ a la sede en donde se archivaban los documentos de la academia, el de “Serbatoio”; y a los diferentes centros de reunión arcádicos que prontamente pulularon por toda la península, el de “Colonie”. Pero no sólo el mundo pastoril de los árcades se redujo a estas elecciones nominales. Así, éstos eligieron como insignia de la Arcadia la siringa de Pan coronada de laurel y pino, y como patrono protector al Niño Jesús en el pesebre, quien había recibido de los pastores que lo rodeaban sus primeros regalos. La desaparecida monarca Cristina de Suecia fue proclamada también como patrona o “basilissa”. Y el 20 de mayo de 1696, en fin, le fue encomendada a Gian Vincenzo Gravina la redacción de las leyes arcádicas, quien lo hizo utilizando el latín, un latín que en su forma recordaba, al menos así lo creían, el latín arcaico con que los romanos de la

traducciones de los *Bucólico griegos* y de las odas pindáricas, el joven poeta de tan sólo veinticuatro años, Ignacio Montes de Oca, recibió en 1864 el nombre de Ipandro Acaico de la Arcadia Romana, que no era, sin embargo, sino el pálido reflejo de la Academia que hasta aquí hemos descrito. *Cfr.*, Carlos Montemayor, “Prólogo” a Píndaro, *Odas*, trad. de Ipandro Acaico, p. 10.

¹² *Cfr.*, Vincenzo Lancetti, *Pseudonimia ovvero Tavole alfabetiche de' nomi finti o supposti degli scrittori con la contrapposizione dei veri, ad uso de' bibliofili, degli amatori della storia letteraria e de' libraj*, ed. de Luigi Di Giacomo. Milano, 1836, 449 pp.

¹³ Que fue en un principio el bosque de los *Padri Riformati in San Pietro in Montorio*, y después, por varios años, cambió de sitio de una a otra parte en la villa principesca, hasta que Juan V de Portugal, aclamado árcade, donó a la academia 400 escudos y con ellos fue comprado un terreno sobre el monte Gianicolo, en donde en el 1726 los árcades tendrían su morada definitiva. *Cfr.*, W. Binni, “La letteratura nell’epoca arcadico-razionalistica”, en Emilio Cecchi y Natalino Sapegno (ed.), *Storia della letteratura*, vol. VI, *Il Settecento*, p. 374.

República habían redactado las Leyes de las Doce Tablas en celebración del tricentenario de la fundación de la ciudad (453 a. C.).

De las leyes arcádicas, que en número de diez fueron inscritas sobre tablas de mármol, sólo la séptima y octava establecen las pretensiones literarias de la Arcadia. La primera prohibía la lectura de obras que no respondieran al buen gusto literario, y excluía los cármes obscenos, irreligiosos, impíos y libelos “famosos”: *Mala carmina et famosa, obscaena, superstitiosa, impiave scripta ne pronunciantor*.¹⁴ La segunda, por su parte, prescribía que se observasen siempre los modos y las costumbres pastoriles durante las *adunanze* y al interior de los salones de la Arcadia, mas no necesariamente en los escritos en prosa o en las composiciones poéticas: *In coetu et rebus Arcadicis pastoritius mos perpetuo. In carminibus autem et orationibus quantum res fert adhibetor*.¹⁵

La más clara evidencia de la aceptación y la fortuna de la Arcadia fue, sin duda, la extensa difusión de sus *colonie* en la península. Apenas dos años después de la fundación de la academia, como afirma el propio Crescimbeni, se dio inicio a la propagación de esta “Letteraria Pastorale Reppublica per mezzo delle Colonie dedotte in altre città, entro e fuori d’Italia; e dall’ora in poi sino all’anno 1726 si contano le fondazioni di quaranta Colonie e di quattro Rappresentanze Arcadiche”.¹⁶ A tan sólo diez años, en efecto, eran ya una cantidad considerable las colonias fundadas, que hacía el año de 1700 habían alcanzado el número de ocho. Éstas eran, por la fecha de su fundación, la Colonia *Forzata* de Arezzo (1692), la *Camaldonese* de Ravena (1694), la *Animosa* de Venecia (1698), la *Renia* de Bolonia (1698), la *Elvia* de Macerata (1698), la *Ferrarese* de Ferrara (1699), la

¹⁴ Citado por W. Binni, *op. cit.*, p. 374.

¹⁵ *Idem*.

¹⁶ Giovanni Mario Crescimbeni, *Storia dell’Accademia degli Arcadi istituita in Roma l’anno 1690*, p. 101.

Fisiocratica de Siena (1700), y la *Alfea* de Pisa (1700). Paralelamente, la Arcadia logró reunir en torno a su sede romana a más de 2600 miembros de prácticamente toda la península (con exactitud fueron 2619 miembros con los que la academia contó de 1690 a 1728).¹⁷ Todo lo cual, más allá de la acostumbrada ficción pastoril que suele reclamársele, revela el carácter nacional de la Arcadia como el más grande centro de gravitación cultural que Italia, a mi parecer, haya tenido.

Por otra parte, empero, los presupuestos teóricos y los aspectos contradictorios de la experiencia arcádica marcaron profundamente la historia inmediatamente sucesiva de la academia. En efecto, en sus inicios, ésta tuvo por característica esencial el contraste entre los dos exponentes de mayor autoridad: Giovan Mario Crescimbeni (1663-1728), primer *Custode* de la academia, y Gian Vincenzo Gravina (1664-1718), el redactor de las leyes arcádicas.

Jurista de formación y representante de la cultura napolitana que estaba permeada de motivos laicos y que se había comprometido en el proceso de renovación del reino, Gravina era, por ende, el portavoz de una concepción más democrática y menos autoritaria, pero sobre todo menos subalterna a los objetivos de restauración de la hegemonía cultural de la Iglesia desde la Arcadia. Por lo contrario, en Crescimbeni, quien era un abad estrechamente vinculado a la curia romana, estos condicionamientos terminaban por restringir las exigencias de renovación cultural en los límites de una polémica antidiocesana. Las diferencias en el pensamiento de ambos personajes, que se volvieron rápidamente insanables, llevaron a los árcades a la escisión en 1711: Gravina dio vida a otra academia que en el 1714 cobró el nombre de *Accademia dei Quirini*, en donde fueron acogidos, entre otros, un joven de futuro promisorio llamado Pietro Trapassi (más tarde,

¹⁷ Cfr., Remo Ceserani y Lidia De Federicis, "L'Accademia dell'Arcadia", *Il materiale e l'immaginario*, vol. III, *L'antico regime, riforme, rivoluzioni*, p. 904.

Pietro Metastasio), Paolo Rolli, y Domenico Ottavio Petrosellini, que sobre el cisma arcádico escribió un muy curioso poema heroicómico, el *Gianmaria, ovvero l'Arcadia liberata*.¹⁸ Prontamente, sin embargo, la nueva academia desapareció. La muerte de Gravina en 1718, hizo que la academia considerase el final de su breve aventura, constriñendo a los *quirini* a integrarse a la Arcadia nuevamente. En suma, el desencuentro ideológico entre ambos académicos reflejaba, en general, las divergentes perspectivas entre los intelectuales que pensaban en una renovación amplia y profunda de la cultura italiana, y otros que estaban interesados en un ideal más restringido de remoción en lo tocante al gusto, al estilo y a las formas poéticas.

Con la victoria de la postura *crescimbeniana*, en consecuencia, bien puede distinguirse el objetivo que la Arcadia se propuso alcanzar, así como la estrategia que siguió para lograrlo. En otras palabras, a partir de ese momento la Arcadia deseaba conquistar la hegemonía sobre los intelectuales italianos mediante un organismo centralizado, sostenido –inclusive financieramente– por la curia de Roma. Como ya lo han advertido Remo Ceserani y Lidia De Federicis en su excelente manual literario, *Il materiale e l'immaginario*:

In un momento in cui le strutture di potere politico e religioso sono ancora forti, ma gli ambienti intellettuali tendono già a sfuggire al controllo dell'autorità e della tradizione, l'Arcadia è lo strumento culturale e ideologico con cui Roma tenta di prolungare il proprio primato, convogliando in senso moderato le esigenze di rinnovamento. I primi 339 arcadi provenivano quasi interamente dallo Stato della Chiesa, dal regno di Napoli, dalla Toscana (sull'anagrafe dei membri abbiamo una documentazione precisa, grazie ai cataloghi redatti a cura dell'accademia stessa), ma la politica culturale che fu attuata sotto la direzione di Giovan Mario Crescimbeni tendeva, da un lato, a raccogliere decisioni capillarmente, regione per regione (e si strinsero così contatti,

¹⁸ Cfr. W. Binni, *op. cit.*, p. 374.

grazie alle ‘colonie’ arcadiche, anche con zone rimaste fino ad allora marginali o estranee alla storia letteraria italiana, come il Trentino, Gorizia, Trieste, l’Abruzzo), dall’altro a subordinare le periferie alle decisioni centrali: a Roma si decidevano le scelte editoriali e l’annoverazione di nuovi membri; passavano attraverso Roma i rapporti tra le varie ‘colonie’; solo una parte ristretta dei membri aveva diritto di voto, mentre per la maggioranza la partecipazione all’accademia si riduceva a un ruolo puramente passivo. Nel periodo che stiamo esaminando (1690-1728) la composizione sociale dell’Arcadia comprende nobiltà, clero (molti gli abati), e non-nobili (appartenenti al ceto ‘civile’) in una percentuale che resta in media stabile (rispettivamente al 21%, 33%, 46%). L’accademia si propone dunque al letterato italiano come modello di società interclassista e immobile, e funziona contemporaneamente come canale di promozione sociale: l’ammissione in Arcadia sanziona l’acquisizione di uno *status* sociale – quello appunto di ‘letterato’– ed è ambita soprattutto da intellettuali dispersi o emarginati (è rilevante per esempio la percentuale delle donne: 74 su 2619). L’arcade di provincia, pagata la quota di iscrizione, non acquista alcun peso effettivo all’interno dell’accademia, ma vede in qualche modo legittimata la sua attività, nell’ambito riduttivo di un esercizio mondano.¹⁹

De tal suerte que ser un miembro de la Arcadia era virtualmente necesario para participar de la renovación cultural en Italia durante el *Settecento*, tal y como lo atestigua el ingreso a las diferentes colonias de la península por parte de personajes imprescindibles para la cultura dieciochesca italiana. Sin embargo, la verdadera “reforma” de la Arcadia la encontramos antes que en la vida civil de Italia, en la literatura del siglo, en su intento por renovar las formas y los contenidos en la poesía.

En efecto, literariamente el rasgo característico de la Arcadia durante sus inicios, como ya lo leíamos en el epígrafe que de Crescimbeni hemos tomado para

¹⁹ R. Ceserani y L. De Federicis, *op. cit.*, pp. 904-905.

comenzar con estas líneas, fue la voluntad programática de reconducir la literatura, en antítesis con el *cattivo gusto* barroco, a un *buon gusto* cuyo origen se remontara al *Canzoniere* de Petrarca y a las imitaciones renacentistas de éste, sobre todo a partir de la lírica de Giovanni Della Casa y de Angelo Di Costanzo. Pero ya hacia la segunda mitad del *Seicento*, como lo han notado los estudiosos, habían surgido detractores del gusto triunfante del Conceptismo, del *Secentismo* y del Marinismo, quienes inspirándose en la obra de Gabriello Chiabrera (1552-1638), habían desarrollado un movimiento de cultura y literatura antibarrocas tanto en la Italia meridional, cuanto en la Lombardía. La revulsión que no a pocos provocaba el Barroco, entonces, desembocó en la Arcadia, la cual cundió mediante sus colonias por toda Italia con tanta celeridad precisamente porque se oponía a un gusto fermentante en la nueva generación y que se hallaba ya presente en parte de la anterior. Entre los fundadores de la Arcadia, en efecto, había numerosos literatos reconocidos que por años habían escrito conducidos por un gusto cercano al barroco, como sucedió en los casos de Alessandro Guidi y Vincenzo Filicaia. Todo lo cual explicaría, a mi parecer, el por qué en su primera etapa y en muchas de sus composiciones, la Arcadia comportaba no tanto una brusca ruptura con el pasado – como suele pensarse–, cuanto su gradual superación.

Por ende, la Arcadia nació con un claro y decidido programa consistente en la aniquilación de la herencia barroca, para elaborar en su lugar un gusto nuevo. Y en apenas una década se sucedieron obras representativas de los presupuestos teóricos de este afán arcádico: aparece en 1692 el razonamiento de Gravina sobre el *Endimione* de Guidi, en 1698 la *Istoria della volgar poesia* de Crescimbeni, y en 1703 las *Riflessioni sul buon gusto* de Muratori. Aún más: poco tiempo después, el propio Muratori pudo escribir que la escuela marinista habíase reducido a ser tan sólo “pochi giovani mal accorti, o vecchi tenacissimi dell’antico linguaggio, la

Monarchia del cattivo gusto”, y habló también de “ingegnosi deliri del Seicento”.²⁰ Y en una carta, por su parte, Francesco Algarotti transfiguró en épica inclusive el nacimiento de la nueva escuela con estos versos: “Apollo / inverso Italia sua lo sguardo volse / e ingegni vi destò del vero amici, / che le smarrite vie segnate un tempo / dai migliori mostraro”.²¹

Debemos reparar también en el hecho de que al menos en un primer momento, los árcades no elaboraron un gusto y un estilo nuevo, sino que se volvieron al pasado, apelando a Petrarca y al petrarquismo renacentista, que consideraban cercano a sus exigencias de una poesía movida por propósitos de orden interior, de mediación sentimental, de reverencia a la fe y a la Iglesia, estilísticamente equilibrada, y que rechazaba decididamente el abandono a los caprichos de la fantasía y a los placeres de las *arguzie*.

Ahora bien, propagándose por toda Italia y habiendo rebasado en el tiempo el período que hemos llamado justamente la Edad de la Arcadia, la academia acogió en sí a escritores que pertenecían a gustos y corrientes distintas, extrañas incluso al Petrarquismo que, como hemos visto, la definió poéticamente en sus inicios. Por ello, los estudiosos posteriores han distinguido en su actividad poética, tres fases sucesivas que se caracterizan por tres diversas formas métricas, correspondientes a su vez a tres elecciones de gusto y de poética, a saber: la Arcadia primera o del *sonetto*, la Arcadia segunda o de la *canzonetta*, y la Arcadia tercera o del *verso sciolto*. A propósito de la primera etapa arcádica, me parecen dignas de ser consideradas las siguientes apreciaciones de Petronio:

²⁰ Citado por Giuseppe Petronio, *L'attività letteraria in Italia. Storia della letteratura italiana*, p 406.

²¹ *Idem*.

L'Arcadia del sonetto fu cronologicamente la prima, quella dei rimatori che si richiamavano espressamente al Petrarca e al petrarchismo, sostituendo all'espressione ridondante e concettosa del secentismo un'altra castigata, e imbrigliando il sentimento nell'alveo di una razionalità che, controllandolo, poneva a base della poesia non 'l'altezza dei concetti' ma 'la bontà dell'imitazione', come scrisse uno dei primi arcadi, Vincenzo Leoni. Mentre le precedenti generazioni barocche si erano esercitate nella ricerca di ciò che nel sentire umano vi è di irrazionale, abnorme, stravagante, questi lirici si sforzarono di rendere un mondo degli affetti posto sotto il segno del vero e del verosimile, della fede e della morale, in armonia con quella concezione del sentimento che era stata del mondo classico –di un mondo classico visto con occhi educati sulla *Ratio studiorum*– e sempre costretto in una medietà di impulsi e di modi espressivi che potesse farlo socialmente utile. Questa poetica può riassumersi, come spesso si fa, con una frase di un letterato del tempo, Tommaso Ceva, secondo cui la poesia sarebbe 'un sogno fatto alla presenza della ragione', con il che si definisce sia quel tanto che gli arcadi ereditavano del Seicento (*un sogno*), sia lo sforzo a sottoporre la fantasia al magisterio della ragione, facendola strumento per l'espressione di affetti moralmente sani e socialmente utili. La poesia, scriveva il Gravina, 'ha per ultimo suo segno il bene dell'intelletto e per suo vase la fantasia per la quale trasfonde nell'intelletto le sagge conoscenze che ella ricopre d'immagini sensibili'; e il Muratori ribadiva che il bello della poesia 'altro non è se non un lume o un aspetto risplendente del vero', sul quale vero è fondato il diletto ch'ella produce.²²

De esta poética derivó una actividad copiosísima, y en algunos casos notable, como ocurrió con Giambattista Felice Zappi y su esposa Faustina Maratti, Eustacchio Manfredi, Gian Piero y Francesco Maria Zanotti, Pier Iacopo Martello y Giovanni Giuseppe Orsi, quienes fueron los más ilustres pastores petrarquistas de la Arcadia.²³ A ellos bien se los puede llamar poetas, no así a muchos otros árcades

²² *Ibidem*, p. 407.

²³ *Vid.*, Carlo Calcaterra, "Lirici d'Arcadia", en Giovanni Getto y Stefano Jacomuzzi (ed.), *Poeti e prosatori italiani nella critica*, pp. 410-413.

que dispersos en las colonias dedicaban sus esfuerzos a la composición sólo de versos, pues eran artesanos académicos del metro, eran, en una palabra, una grey de *verseggiatori*, que no de poetas. El testimonio de muchos de estos personajes que sabían componer técnicamente versos, pero que eran incapaces de crear auténtica poesía, fue periódicamente recogido en las varias publicaciones de las *Rime degli Arcadi* (los trece tomos de 1716 a 1780), así como también en las *raccolte* en ocasión de nacimientos, bautizos, nupcias, profesiones religiosas y muertes, que prontamente pulularon en la península y que más tarde, en la segunda mitad del siglo, fueron interpretadas con escarnio como un signo evidente de la decadencia poética italiana.

Componer poesía era una exigencia en la preparación de los intelectuales del siglo. Una formación diferente de la literaria o la persecución de otros intereses no fueron nunca impedimento para la creación poética durante el *Settecento*. Por igual, juristas, nobles, abades, damas y bibliotecarios pertenecientes a la Arcadia escribieron poesía. Era una forma, ésta, con la cual demostraban su legítima pertenencia a la academia. He aquí el problema: muchos eran los que componían versos, pero en verdad pocos los poetas. Y debido a la enorme producción de los primeros, con que la Arcadia desbordó los ríos poéticos de Italia, hacia el fin de siglo se comenzó a considerarla como el símbolo de la falta de poesía, de los versos que no son poesía, de la poesía que *parece* mas no es poesía. Para muchos, entre ellos los partidarios de la poesía “genuina”, la Arcadia era la causa de la miserable vanidad en el arte poético del *Settecento*.

Debe admitirse que a esto no hay que pueda replicársele, que es un hecho indudable. Así era la Arcadia, y no podía ser de otra manera, tal y como afirma Croce:

L'Arcadia non creò certo poesia o certamente non produsse nessun poeta di quelli che per la loro potenza e la loro complessità si suol chiamare grandi. Ma ben c'è da integrare la verità del fatto enunciato e da determinare il giudizio da farne. L'Arcadia nacque e fiorì nell'età del razionalismo, sua manifestazione e suo strumento; e la sterilità di vera poesia, e l'abbondanza in suo luogo di versi rivolti ad altri non poetici fini, furono dell'Arcadia, perchè furono di quell'età, che ebbe da ciò uno dei limiti nel suo grande progresso, essendo età e ogni moto storico storicamente limitato al pari di ogni singola opera umana, sempre particolare e nel suo atto escludente un atto diverso, e, in breve, una *determinatio* alla quale corrisponde, inevitabile, una *negatio*.²⁴

Desde el crepúsculo del siglo pasado, los varios órdenes humanos habían sido condicionados, entre ellos el de la poesía, entre ellos el de las instituciones como la Arcadia, por el cartesianismo, por la razón, como lo demuestra más adelante el filósofo italiano:

La ragione, instaurata regina, vuol dire dissolvimento dei miti, la ribellione contro tutto quanto si trova asserito in virtù di una forza che non è la forza del raziocinio ma quella d'inerzia delle credenze tradizionali o quella di un'autorità imposta dall'esterno, il riportamento perpetuo alla critica che il pensiero esercita, il rifiuto di ogni rivelazione che non sia del pensiero a sè stesso, di ogni fede che non sia convertita in intelletto. Ma in ciò stesso, l'intelletto, la ragione raziocinante, ha il suo limite, perchè, se essa di continuo accompagna e rischiara, non può ingenerare le altre forze di cui s'intesse la vita: non l'opera morale che sola l'ispirazione morale liberamente crea; non l'opera della poesia, che, vincendo amore e dolore, si riposa nella serenità della bellezza; e neppure, per parlare con rigore, l'opera della filosofia, che non è semplice raziocinio ma richiede la virtù speculativa che sola coglie, pone e risolve i problemi dello spirito, una virtù non identica ma certamente sorella a quella del poeta. In effetto, il secolo che seguì al trionfo del razionalismo, inteso tutto a questo, poetico non fu e neppure veramente filosofico,

²⁴ Benedetto Croce, "Arcadia e razionalismo", in Walter Binni y Riccardo Scrivano (ed.), *Antologia della critica letteraria*, p. 632.

com'è noto dal carattere sensistico, materialistico, empiristico di quel pensiero che allora tenne il luogo della filosofia, e dall'edonismo e utilitarismo della sua etica, e dallo stesso abuso che della parola 'filosofia' si fece, dandola a ogni sorta di piccole e superficiali riflessioni su ogni sorta di cose. Fu invece, quel secolo, grandemente matematico e fisico, e naturalisticamente trattò anche le scienze morali per ricavarne i precetti e le formule che gli occorreivano per le riforme da proporre politiche e sociali; donde la taccia d'irreligioso che fu data al suo razionalismo, donde anche l'altra di antistorico, e di scettico e irriverente verso l'epos e la tragedia che è la storia dell'umanità. Di questo carattere del secolo si avvide, ai suoi inizi, il Vico, che ne delineò sotto l'aspetto negativo il necessario corso ulteriore, che realmente poi percorse, indirizzato non all'approfondimento ma alla divulgazione delle conoscenze, alla compilazione di dizionari ed enciclopedie, impoetico, matematizzante e per l'astrazione lasciandosi sfuggire la concretezza; e invano egli procurò di richiamarlo all'indagine e alla meditazione della storia, che essa, e non l'esterna natura, è il vero *regnum hominis*. Solo sullo scorcio del secolo lo spirito speculativo si riscosse, simile al forte inebriato, col Kant, che sottomise a critica la scienza fisico-matematica e rese chiara l'inettezza della logica intellettualistica nei grandi problemi della realtà, e restaurò contro l'utilitarismo la coscienza morale e contro l'edonismo estetico quella della spirituale bellezza.²⁵

A primera vista, esta distinción entre poesía "original" y poesía *settecentesca* o *intellettualistica* podría parecer rígida y absoluta. Pero nada en la cultura, como sabemos, es absoluto, es rígido. Podría pensarse también, que durante la segunda mitad del siglo XVII y todo el *Settecento* –“niente poetico, e tanto ragionatore”,²⁶ como Alfieri escribirá más tarde–, no se atrevieron los ecos de poesía en Italia después de Tasso. Lo cierto es que no fue así. A lo largo del siglo de la Arcadia se escucharon voces poéticas que habrían de incrementarse y hacerse siempre más sonoras. Del mismo modo como en Alemania se debió esperar a Goethe para el

²⁵ *Ibidem*, pp. 632-633.

²⁶ Vittorio Alfieri, "Parere dell'autore sul *Saul*", en Walter Binni y Riccardo Scrivano (ed.), *op. cit.*, p. 722.

advenimiento de la gran poesía, y en Francia a De Vigny, en Italia no resurge sino con el mismo Alfieri y Foscolo, pero la inteligencia de la poesía renace en verdad mediante el Romanticismo.

En suma, el problema que la Arcadia ha representado a escritores y críticos es tan antiguo como la academia misma. En su detrimento, el juicio primero que de ella se tuvo, como ya se ha dicho, era el de considerarla como la señal inequívoca de la decadencia literario-cultural de la península. Con ello en mente, el primer detractor de la Arcadia, Giuseppe Baretti, escribía en la primera entrega de su *Frusta Letteraria*:

Il capitolo primo [delle *Memorie storiche dell'adunanze degli Arcadi*, del Morei, Roma, 1761] dice l'istituzione dell'Arcadia e narra tra le altre fanfaluche il caso memorandissimo di un certo poeta, il quale avendo sentito cert'altri poeti recitar certe pastorali poesie in certi prati situati dietro un certo castello proruppe in questa miracolosa esclamazione: Egli mi sembra (notate quell'enfatico egli) egli mi sembra che noi abbiamo oggi rinnovato l'Arcadia. Oh magica esclamazione alla quale deve l'Arcadia il suo nascimento, come da un piccolissimo seme nasce una zucca molto smisurata; o per dirla con più dignità come certi giannetti di Andalusia è fama debbano l'esser loro a l'ingorgarsi di un po' di vento Favonio nella matrice di certe puledre [...] Così gli italiani usavano nel seicento di cibarsi di pan muffato, e furon sforzati in quel bosco Parrasio a nutrirsi quindinnanzi di pane azzimo, ma, per esprimersi arcadicamente, si chiama bon gusto il pane azzimo [...] Povera Italia, quando si chiuderanno le tue scuole di futilità e di adulazione!²⁷

Con el paso de los años, el juicio de Baretti, mediante la severa condena desanctisiana y la aversión más general de los románticos, se divulgó como si se tratara de una *opinio communis*, a la cual, como lo ha escrito Walter Binni, “si

²⁷ Citado por Walter Binni, “La letteratura nell'epoca arcadico-razionalistica”, en Emilio Cecchi y Natalino Sapegno (ed.), *Storia della letteratura*, vol. VI, *Il Settecento*, p. 326n. Los corchetes son del crítico.

legano il persistente senso dispregiativo degli stessi nomi di Arcadia e di arcade, sinonimi di oziosa accademia, di evasione letteraria, di letterato senza impegni e senza serietà umana, civile ed artistica, e il *pendant* scolastico fra turgore secentistico e bamboleggiamento arcadico ugualmente privi di serietà e di poesia”.²⁸

Durante el último siglo, sin embargo, la apreciación crítica del fenómeno arcádico ha cambiado sustantivamente, en particular a partir de Carducci, pero ante todo a partir de la sólida revisión de Croce y de los estudios de Fubini, que cada día nos son más esenciales. Desde los días del primer premio Nobel de Italia hasta los nuestros, en efecto, la Arcadia y su literatura han sido consideradas paulatinamente con una evaluación, como escribe Binni, más equitativa y concreta

che senza infatuazioni assurde e senza ignorarne i limiti storici e poetici punta sul suo valore di un faticoso e spesso incerto, ma centrale avvio, rispetto alla decadenza e crisi del barocco, di una letteratura che tende a tradurre in nuove forme di linguaggio e in nuovi modi di costruzione artistica i valori di una cultura avviata dal razionalismo e dalle aspirazioni di una civiltà più aperta ai fermenti e rapporti fra l’Italia e l’Europa, più mobile, civile, socievole, anche se in genere tale volontà letteraria non può non apparire sproporzionata rispetto alle realizzazioni poetiche e alla imponenza della nuova cultura nel campo del pensiero e dell’attività storica, erudita, teorico-estetica, filosofica e civile.²⁹

Como ejemplo de lo hasta aquí expuesto por Binni, considero oportuno para nuestro examen recordar las observaciones de Croce y de Fubini a propósito de la academia, las cuales reconocen los rasgos torales y la importancia verdadera del fenómeno arcádico. Al abordar la relación que sostenía la Arcadia con el racionalismo cartesiano de su siglo, así como los límites poéticos que éste había

²⁸ *Ibidem*, p. 326.

²⁹ *Ibid.*, p. 327.

ejercicio en ella, Croce observa en su obra *La letteratura italiana del Settecento* (1949) lo siguiente:

Per l'Italia, il razionalismo che si manifestava letterariamente nell'Arcadia, segnò qualcosa di più profondamente benefico che non per la Francia e l'Inghilterra, dove era continuazione e intensificazione di progresso civile, laddove in Italia, dopo cento e più anni di controriforma, di gesuitismo, di rinuncia alla vita pubblica, *essa fu la crisi della decadenza e il principio del risorgimento nazionale*: risorgimento che cominciò a manifestarsi, come nella riforma letteraria così nelle dottrine giuridiche ed economiche, nel mutato atteggiamento dello Stato verso la Chiesa, nella legislazione civile, nella classe colta che venne chiamata a posti di governo, riservati per l'innanzi quasi esclusivamente ai ceti aristocratici privilegiati. Questo fervore di nuova vita non era generato dall'Arcadia, ma bene nasceva con lei dalla medesima genitrice, e per questa affinità delle varie cerchie in cui si moveva la vita civile, nei ritrovi arcadici convenne unicamente *tutta la più intelligente e operosa società del tempo*.³⁰

A ella pertenecieron también, por no mencionar a otros, Giambattista Vico (o Eufilo Terio), acaso la inteligencia italiana más brillante del siglo, Goldoni (o Polisseno Fegejo), Parini (o Ripano Eupilino) y Monti (o Antonide Saturniano). Y recordemos, por último, que en el año 1787 Goethe viajó a Roma para ser ordenado como árcade distinguido, a quien los literatos italianos admiraban, como el resto de Europa, por su *Werther*. Y la grandeza y el dominio de la alta poesía fueron reconocidos en su nombre de pastor: Megalio Melpomenio.

Mario Fubini, por su parte, en un estudio sobre las relaciones existentes entre la Arcadia y el *Illuminismo* de la segunda mitad del *Settecento*, ha reparado en lo siguiente:

³⁰ Benedetto Croce, "Arcadia e razionalismo", en Walter Binni y Riccardo Scrivano (ed.), *Antologia della critica letteraria*, p. 631. Las cursivas son nuestras.

Tra la civiltà cortigiana del Cinquecento e la rozzezza fastosa del Seicento da una parte e la civiltà individualistica e borghese che uscirà dalla Rivoluzione, ha il suo posto la società arcadica, che per la sua varia composizione, per la condizione di parità dei suoi membri di diversa provenienza sociale e di diverse parti d'Italia, ha contribuito alla trasformazione nelle relazioni fra letterati e pubblico, all'instaurazione, sotto un blasone aristocratico, di un più democratico costume letterario: ed è perciò non un anacronismo di pedanti, ma un'istituzione tipicamente settecentesca. *Essa ci appare così quasi la mediatrice fra l'antica e la nuova Italia, fra l'Italia del Rinascimento e l'Italia del Risorgimento*: comprendiamo come, col procedere del secolo, quando il suo programma si dimostrava ormai esaurito e sorpassato e il suo apparato pastorale sempre più fittizio e estrinseco, a lei ancora si guardasse con reverenza come a *un simbolo della letteratura italiana, della continuità della sua tradizione, dei legami fra tutte le persone colte della penisola*. Per questo letterati e poeti continuarono a sentirsi onorati di essere ascritti fra i suoi pastori (e tra questi fu Vittorio Alfieri) e non sdegnarono di rendere omaggio alla vecchia istituzione, indirizzandole discorsi ispirati a concetti poco o punto arcadici (come il Cesarotti che per il suo ingresso in Arcadia compose il *Saggio sulla filosofia del gusto*): in quegli omaggi, in quelle stesse adulazioni di cui si è detto, era il riconoscimento della funzione adempiuta dall'Arcadia, e un omaggio all'Arcadia rendiamo noi pure, quando, pur consci del valore metaforico della nostra designazione e dei limiti dell'opera di quell'accademia, indichiamo col suo nome un periodo della nostra storia letteraria, che non è, come pareva al Settembrini, la fase ultima della nostra decadenza, bensì *l'inizio non del tutto inglorioso del risorgimento*.³¹

Como lo hemos visto, es posible condenar a la Arcadia por su evasión de la realidad mediante la ficción del mundo pastoril, por su indisoluble vínculo con la Curia de Roma, por su organización clasista y antidemocrática, por la futilidad de su lirismo. Todo lo cual, sin duda, es incontestable. En ello, sin embargo, no radica

³¹ Mario Fubini, "Significato dell'Arcadia", en Giovanni Getto y Stefano Jacomuzzi (ed.), *Poeti e prosatori italiani nella critica*, pp. 409-410. Las cursivas son nuestras.

su importancia, su aportación verdaderamente sustantiva a la cultura italiana. Ante la inexistencia política de Italia como un solo estado unificado, el valor de la Arcadia puede encontrarse, más bien, en su propia naturaleza coadyuvante, allí donde fue capaz de reunir en torno a sí misma a los espíritus más rutilantes y a las mentes más industriosas del *Settecento*. La *Accademia dell’Arcadia* significa, pues, el camino que los italianos decidieron emprender en búsqueda de sus más sentidos anhelos civiles y nacionales, que irán atreviéndose a lo largo del siglo, pero habrán de esperar hasta el *Ottocento* para verse realizados.

CAPÍTULO III

Críticos, historiadores y eruditos de la Edad Arcádica

Durante la primera mitad del siglo XVIII, ya en Italia, ya en el resto de Europa, presenciamos un interés cada vez mayor por recuperar los estudios críticos, históricos y eruditos. Ello se debe, en gran medida, a las consecuencias que comportaron las guerras religiosas que habían sido desatadas en el siglo anterior. El luteranismo propició la aparición de un nuevo tipo de actitud con respecto de la Verdad de los textos bíblicos, propició, como es sabido, el “libre examen” del conocimiento escritural. A ello deben agregarse el desarrollo de las nuevas ciencias naturales y el propio cartesianismo con su método basado en la duda. Dudar para no dudar quiere decir, hacia el crepúsculo del siglo XVII y a lo largo de todo el siguiente, dudar del poder y de sus discursos de verdad. Como Foucault ya lo decía, el XVIII es el siglo en que el Occidente supo de la crítica, cuando los hombres, como Kant, habían asumido, con respecto de su mundo, una actitud crítica nunca antes presenciada. El XVIII es el siglo de la crítica, es el momento, por lo tanto, en que nació la Modernidad. Como parte sustantiva de la nueva actitud crítica en el siglo, encontramos a la historiografía, cuyos estudios –que a mi parecer continúan la labor crítica de Lorenzo Valla y de la filología del *Quattrocento*–, no sólo se consagraron a un intenso trabajo erudito y anticuario, sino que definieron también los presupuestos y métodos de éste. Se analizaban entonces los métodos que liberaran el estudio del pasado, de todas aquellas opiniones anticipadas; se analizaba asimismo la relación entre autoridad y razón, y la necesidad de hermanar la erudición y la filosofía. En suma, la recolección del material erudito se

escudriñaba, se criticaba a la luz de un raciocinio iluminado, con el objeto de despejar el campo de prejuicios y errores.

Dicha erudición cundió con rapidez por todos los sectores de la historiografía, entre ellos el del Medioevo, que aún era considerado una edad de barbarie, y el de la historiografía literaria, de la cual, de algún modo, fundó las bases. Es natural, por ende, que entre los eruditos y estudiosos descuellan personalidades de primer orden, aún más que entre los poetas y literatos de esta primera mitad de siglo. De entre ellos, recordaremos a Gian Vincenzo Gravina, en lo tocante a la crítica o historiografía literaria, y a Ludovico Antonio Muratori, en lo concerniente a la historiografía y la erudición, como el paradigma de los más altos logros alcanzados por la Edad de la Arcadia en tales disciplinas.

III.1. Gian Vincenzo Gravina

Or si può ciascuno accorgere della natura della favola e del frutto ch'indi si coglie. Ben si vede che'ella, rassomigliando con finti colori le cose naturali e civili e tutto il mondo apparente, scuopre l'invisibile e l'occulto e per ignoto sentiero conduce alla scienza, perchè, come s'è detto, col mezzo dell'immagini sensibili s'introducono negli animi popolari le leggi della natura e di Dio e s'eccitano i semi della religione e dell'onesto, onde quanto più l'invenzioni s'appressano agli usati eventi, più libera entrata nell'intelletto apriranno a quegli'insegnamenti che portano chiusi dentro il lor seno; e quella favola porta maggior conoscenza delle umane passioni, costumi ed eventi, che rappresenta fatti o pensieri tolti di mezzo la turba o di dentro i gabinetti, in modo che chi li ode ravvisi nelle parole la presenza di quelle cose ch'incontra con gli occhi o le voci che per le piazze con gli orecchi raccoglie.

Gian Vincenzo Gravina, *Della ragion poetica*.

En el Casentino de Roggiano, nació Gian Vincenzo Gravina en 1664.¹ Tuvo por preceptor a su propio cuñado, Gregorio Caloprese, quien le transmitió su pasión por el mundo de los griegos y los romanos, así como el interés por algunas de las corrientes filosóficas más desarrolladas por entonces (como el naturalismo de Bernardino Telesio, el racionalismo de Descartes o el atomismo cristiano de Gassendi). De Nápoles, a donde había sido enviado para que siguiera los estudios legales, cambió su residencia a Roma en 1688. Allí, encontró el modo de granjear para sí la simpatía y la estima del grupo de intelectuales que, reuniéndose en la casa de la reina Cristina de Suecia, intentaban dar vida al experimento arcádico. En 1696, le fue encomendado el prestigioso encargo de redactar las leyes de la nueva academia, para lo cual Opico Erimanteo (que era, como se ha dicho, su nombre de árcade) utilizó un latín voluntariamente arcaizante que evocase la austeridad lingüística de las Doce Tablas.

¹ Para la elaboración de las notas biográficas de cada uno de los personajes que abordamos, a menos de que se indique lo contrario, me he valido del *Grande dizionario enciclopedico UTET*, XIX vols., 3ª ed., Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1969-1973 (c 1967).

La conocida severidad de Gravina, nacida de su gusto por los grandes modelos poéticos (Homero, Dante y Ariosto), le impidió conciliarse fácilmente con las elecciones moderadas de la nueva poética arcádica, así como tampoco con los temperamentos frívolos y altivos de numerosos coacadémicos.

Con el nombre de Prisco Censorino Fotistico, en 1691 Gravina publica con pocos ejemplares un polémico libelo: *Hydra mistica, sive de corrupta morali doctrina* (*Hidra mística, o sea de la corrupción de la doctrina moral*), en donde atacaba ásperamente la corrupción moral del mundo romano y con particular interés las instituciones jesuíticas. Del año siguiente es su *Discorso sopra l'Endimione' del Guidi*, el primero de sus escritos estéticos. En éste –ideado para ilustrar la representación escénica que del amor de Diana y Endimión compuso el poeta pavés Alessandro Guidi (1650-1712)–, Gravina persigue la liberación de los principios de la creación artística y del juicio poético, de las seculares superposiciones retóricas que, en las últimas décadas, habían condicionado pesadamente el desarrollo de la literatura italiana. No obstante la muchas aproximaciones presentes en su análisis, el crítico logra identificar perfectamente los rasgos negativos del *secentismo* en el excesivo arbitrio del gusto y en la exasperada tendencia al artificio de la poética de aquel período, a la cual contrapone el ideal de una poesía “verdadera”, es decir, una poesía que al espíritu humano le fuese connatural.

El período comprendido entre 1694 y 1698, vio la publicación del ensayo *Delle antiche favole*, del diálogo *De lingua latina* y de numerosas obras en prosa aunque poco significativas. En 1699, gracias al apoyo del cardenal Albani, obtuvo la cátedra de derecho civil en la Universidad de la Sapienza. Su dedicación a la enseñanza fue notable y rigurosa, documentada por sus numerosos escritos de tema jurídico, entre los cuales deben ser al menos recordados los tres *Originum iuris*

civilis libri, publicados en edición definitiva en Nápoles en el 1713. Cinco años antes había aparecido su obra más importante, *Della ragion poetica*, a la que regresaremos más adelante. En el 1710, Gravina había conocido fortuitamente al joven Metastasio y lo sustrajo de una vida de estrecheces, para encaminarlo a los estudios y a la carrera poética, que con agudeza le parecía destinada a ser verdaderamente brillante.

Seguido por no pocos miembros de la Academia, Gravina abandona la Arcadia en el año siguiente, con el propósito de fundar una propia, la de los Quirinos, tal y como ya lo hemos referido. En el 1712, entregó a la imprenta cinco tragedias (*Palamede, Andromeda, Servio Tullio, Appio Claudio, Papiniano*) inspiradas en una rígida y fiera moralidad y en un clasicismo antitético a las tendencias arcádicas que dominaban el arte de Melpómene, con las cuales deseaba establecer un modelo prototípico que la poesía trágica pudiera seguir ulteriormente. La cinco tragedias, sin embargo, “(composte, come egli scrisse con ingenuo vanto, in pochi mesi e ‘senza alcun pregiudizio de la cattedra’) sono opere artisticamente mancate, lavoro di testa e di tavolino, anche se interessanti a capire il Gravina”,² como Petronio lo ha notado.

En 1714, se dirigió a Calabria para rendir homenaje al desaparecido Caloprese y para encargarse de los asuntos patrimoniales pertinentes. Allí permaneció dos años, rechazando mientras tanto una prestigiosa cátedra de derecho que le había sido ofrecida en Alemania, y publicando su última obra importante, el tratado *Della tragedia*. De vuelta en Roma, aceptó la invitación de ir a Turín, por parte de Vittorio Amedeo de Saboya, quien deseaba tenerlo a su lado para

² Giuseppe Petronio, *L'attività letteraria in Italia. Storia della letteratura italiana*, pp. 396.

engrandecer la renovada universidad piamontesa. Murió, empero, poco antes de la partida, en enero de 1718, en Roma.

Las observaciones más relevantes que Gravina haya expresado en lo tocante a la crítica literaria, se encuentran reunidas en su tratado *Della ragion poetica* (1708), el cual retoma y amplía algunas de las observaciones expuestas ya en el *Discorso sopra l'Endimione* y en el ensayo *Delle antiche favole*. Su impostación antirretórica es el carácter fundamental de la obra, no obstante lo cual, el escritor logra una sistematización distinta de las obras anteriores. Se trata, en efecto, no sólo de elaborar juicios sobre la calidad de las producciones poéticas, sino de delinear una verdadera teoría de la creación, centrada en el desarrollo de la literaturas clásicas y de la italiana. A las primeras se dedica el primero de los dos libros en que la obra se divide: en éste, ocupa un sitio relevante la poesía de Homero, a la cual se le reconoce la altísima valía de la verdad en la representación de los personajes, y de la variedad en la de los afectos humanos. Allí mismo, el crítico intenta también una clasificación de los géneros literarios (la fábula, la poesía épica y dramática, y la lírica). Reconocido como momento primitivo del conocimiento filosófico, el conocimiento fantástico llevó a Gravina a la valoración, junto a la homérica, de la poesía de Dante, en cuanto poesía de grandes afectos y de grandes representaciones naturales. En ello, el crítico es un precursor, pues no debe olvidarse que la consideración efectiva de la obra dantesca ha de esperar la revisión crítica operada por el movimiento romántico, hacia los albores del *Ottocento*.

Precisamente sobre Dante se abre, así, el segundo libro, que es una suerte de reseña del desarrollo del *volgare* italiano y de sus *illustri* transformaciones literarias, deteniéndose especialmente en la poesía épica y en las novelas caballerescas, desde Boiardo y Pulci hasta Ariosto y Tasso, en quien Gravina reconoce al precursor de la generación dieciochesca.

Ahora bien, el motivo didascálico es basilar para la concepción de Gravina, y todo el texto *Della ragion poetica* subordina la búsqueda de la “vera idea della poesia”,³ que permanece como el objetivo primordial de la obra, al examen de las “poetiche ragioni”⁴ colegidas de las obras de los mejores autores. Esta posición impulsó al autor a redimensionar el valor y la originalidad de la creación artística: para Gravina, en esencia, la naturaleza de toda obra poética es, de hecho, idéntica, y consecuentemente cada una de sus virtudes debe discutirse, debe juzgarse al margen de las condiciones históricas en que la obra fue concebida.

Sin duda, fue de notable importancia la batalla que libró Gravina en contra del vacío y estéril preceptismo de la época anterior, una batalla que en *Della ragion poetica* perseguía una defensa renovada de los valores del contenido de la poesía. Adhiriéndose de esta manera al naciente movimiento racionalista, la obra conoció una cierta difusión inclusive en otras lenguas europeas y, favorecida por la inusitada agilidad y concisión del estilo en lengua italiana de Gravina, se impuso por largo tiempo como una de las mayores y más autorizadas teorías estéticas del *Settecento*.

³ Citado por Cesare Segre y Clelia Martignoni (dirs.), “Gian Vincenzo Gravina”, *Testi nella Storia. La letteratura italiana dalle origini al Novecento*, vol 2, *Dal Cinquecento al Settecento*, ed. de Claudio Vela et al., p. 1085.

⁴ *Idem*.

III.2. Ludovico Antonio Muratori

In Italia non c'è oramai città che non abbia un'accademia, anzi due, anzi tre e talvolta ancora più, secondo il numero grande o scarso degli studiosi. È assai glorioso cotesto nome d'accademia e con esso intendiamo un'adunanza di letterati, che in certi giorni dell'anno con uno o due ragionamenti sopra qualche materia e con vari sonetti ed altri versi recitati, esercitano il lor sapere, la loro vena. Ma si fatte accademie sapreste voi dirmi a qual fine sieno instituite, qual profitto alle città, qual miglioramento alle lettere apportino? Il fine può essere stato nobile; ma ora in buona coscienza non può dirsi che il frutto corrisponda all'intenzione. Argomenti per lo più assai leggieri, perchè quasi sempre destinati a trattar de' grandi affari d'amore. Versi e poi versi; e in una parola solamente certe bagatelle canore sono il massiccio delle nostre accademie. Sicchè tutta la fatica degli accademici si reduce ad andare a caccia di un breve applauso e ad incantar per un'ora le pazienti orecchie degli ascoltanti. Adunque non sarebbe gran temerità il dire che queste adunanze altra gloria non possono sperare che quella di recare un transitorio diletto; e questo diletto medesimo, ove gli accademici sieno in disgrazia delle Muse, vi si cerca bensì non rade volte, ma non vi si truova [...] Singolar profitto potrebbe trarsi da tante accademie sparse per l'Italia, se queste tutte si volgessero a tratar le scienze e l'arti secondo la possa di cisacuno. Aggiungiamo che tutte queste accademie collegate insieme potrebbero costituire una sola accademia e repubblica letteraria, l'oggetto di cui fosse perfezionare le arti e scienze col mostrarne, correggerne gli abusi e coll'insegnarne l'uso vero.

Ludovico Antonio Muratori, *Primi disegni della Repubblica letteraria d'Italia esposti al pubblico da Lamindo Pritanio.*

El desnudo de la vida cultural del *Settecento* produjo un cambio notable en el desarrollo de las carreras de los escritores e intelectuales. Paralelamente a las figuras tradicionales, como la del profesor universitario, el poeta de corte, el actor de teatro, el músico, el artista, el aventurero, el hombre político o diplomático al servicio de las cortes y de los estados, surgieron también otras del todo novedosas y típicamente *settecentesche*, de las cuales las más interesantes fueron, sin duda, la del gran bibliotecario o erudito, el periodista o *gazzettiere*, el abad, el *philosophe*, y

la del jacobino.⁵ De la primera de éstas, sin duda, nuestro personaje ha sido el paradigma.

Nació Ludovico Antonio Muratori en Vignola, en el año de 1672.⁶ Sus padres, campesinos iletrados y de modesta condición económica, encontraron la forma de proporcionarle sus primeros estudios en la tierra natal y de lograr que los continuase en Módena, bajo la tutela de los jesuitas. Allí mismo, consiguió participar de las conversaciones literarias que se sostenían en la casa del marqués Rangoni, y hacerse notar con rapidez por su talento y su precoz erudición.

Fue llamado a Milán por el conde Borromeo, para que ocupase el cargo de prefecto de la Biblioteca Ambrosiana, el cual mantuvo de 1695 –año en que también fue ordenado como sacerdote– a 1700. La estancia milanese fue decisiva para su formación. Muratori, en efecto, estuvo en estrecho contacto con el conocimiento paleográfico, trabajando en la edición de algunos manuscritos relevantes de la misma biblioteca, y pudo familiarizarse al mismo tiempo con un ambiente cultural fuertemente caracterizado por tensiones innovadoras y por una nueva carga moral, llamada a reaccionar en contra de la ampulosa esterilidad de la erudición barroca. En este sentido, fue de particular importancia su amistad con el poeta y jurista milanés Carlo Maria Maggi, de quien, dejando la ciudad al inicio del nuevo siglo, escribió una *Vita* y publicó sus *Rime* (1700).

Estos mismos intereses morales y literarios animarán también las obras sucesivas, como *I primi disegni della repubblica letteraria d'Italia*, de 1703, *Della perfetta poesia italiana*, de 1706 (publicada posteriormente con las anotaciones

⁵ Para una más amplia descripción del perfil de cada una de las figuras enlistadas, véase Remo Ceserani y Lidia De Federicis, “Nuovi tipi di intellettuali”, *Il materiale e l'immaginario*, vol. III, *L'antico regime, riforme, rivoluzioni*, pp. 909-910.

⁶ Para una exposición mayor y un análisis puntual de nuestro personaje, léase el espléndido ensayo de Furio Diaz, “Ludovico Antonio Muratori”, en Emilio Cecchi y Natalino Sapegno (ed.), *Storia della letteratura*, vol. VI, *Il Settecento*, pp. 105-123.

críticas de Anton Maria Salvini), las *Riflessioni sopra il buon gusto nelle scienze e nelle arti*, del 1708, y las *Osservazioni alle 'Rime' del Petrarca*, del 1712. En la primera de ellas, Muratori intenta edificar los cimientos para la constitución de una academia que, convocando a los más ilustres hombres de cultura en Italia, promueva el progreso literario. En *Della perfetta poesia*, el texto sin duda más celebre de este primer período, analiza de modo sistemático la producción literaria italiana, de Petrarca en adelante, a la luz de las exigencias morales y civiles que deberían constituir el verdadero fin de la obra de arte, además de que bien puede considerarse ese texto como el máximo esfuerzo para sistematizar la poética de la Arcadia en sus fundamentos de gusto y de cultura. Sin embargo, como afirma Petronio,

il Muratori non era filosofo, e le sue teorizzazioni si fondano piuttosto sul buon senso e su una partecipazione sentita alla volontà di restaurazione moralistica diffusa nei circoli arcadici: argomento della poesia è, per lui, il verosimile, cioè il vero non quale è nella realtà empirica, ma quale dovrebbe essere, e questo 'vero' ideale il poeta deve cogliere, a dilettere e istruire il lettore. Collegandosi a tutta la nostra tradizione retorica e accettando, ma con misura, certi risultati della poetica del Seicento, il Muratori ritiene tuttavia che il vero debba essere reso nuovo e 'meraviglioso' attraverso l'uso degli ornamenti retorici, siano questi trovati dall'ingegno, siano reperiti dalla fantasia, che egli definisce 'guardaroba degli arredi poetici'. In questo modo il Muratori stabiliva un compromesso fra l'aspirazione al 'vero', propria della cultura cartesiana, e l'incapacità arcadica di rinunciare a una poesia che si fondasse anche o soprattutto su una raffinata elaborazione formale.⁷

Muratori, de hecho, impulsa un proyecto global de renovación cultural en la literatura italiana, al grado de que, a través de las obras mencionadas, él representa

⁷ Giuseppe Petronio, *op. cit.*, p. 394.

la expresión más amplia y sistemática de los ideales estéticos de la edad arcádico-racionalista, como Walter Binni nombra el período que estamos estudiando. En esas mismas obras, en efecto, se encuentran ya presentes los temas que ocupaban fundamentalmente el pensamiento muratoriano de esta etapa, esto es, la adhesión a los principios de la razón y de la experiencia; el compromiso del literato con el esclarecimiento de la “verdad”, la necesidad de volverse útil y la actuación en beneficio de los pueblos; la condena del gusto barroco y de su retórica agostada, y el consecuente vínculo con los cánones estéticos de la claridad y la evidencia.

Por entonces, la mayor operación crítica de Muratori se inscribía en el marco de las reacciones suscitadas en la península por la publicación, como lo hemos mencionado, del *Modo de bien pensar en la obras de ingenio* del padre Dominique Bouhours, la obra que ásperamente había criticado la afectación innatural de la poesía marinista y la decadencia de la cultura y de la sociedad italianas. A Módena, que había sido uno de los centros radiantes de aquel debate, Muratori había regresado en 1705 a petición del duque Rinaldo I para asumir las funciones de bibliotecario y archivista de la corte.

Entre el 1714 y el 1716, se entregó a una búsqueda exhaustiva en los archivos italianos, elaborando así el proyecto editorial de las crónicas antiguas y de las fuentes documentales, el cual dio vida a sus vastas obras historiográficas: las *Antichità estensi* (editadas una primera vez en 1717; la segunda parte, terminada en 1733, apareció en 1740), los *Rerum italicarum scriptores*, que reúnen las fuentes de la historia de Italia a partir de la alta Edad Media hasta el siglo XVI (publicados, en veintidós tomos, entre el 1723 y el 1751, por obra de la Sociedad palatina de Milán), las *Antiquitates italicæ Medii Aevi*, acerca de las instituciones y las costumbres de la edad medieval (editadas en seis volúmenes entre 1738 y 1742, y compendiadas en italiano en el 1751), y el *Novus thesaurus veterum inscriptionum*

(elaborado entre 1739 y 1743). A la empresa de los *Rerum italicarum scriptores* y de las *Antiquitates*, las obras más relevantes, habían sido llamados a colaborar numerosos eruditos provenientes de todas partes de la península, entre los que se encontraban Francesco Antonio Sassi y Filippo Argelati (seguidores entrambos de la obra de Muratori en Milán, así como el veneciano Apostolo Zeno, a quien ya hemos evocado como uno de los primeros miembros de la Arcadia). Monumento excepcional de la erudición *settecentesca*, los volúmenes de los *Rerum italicarum scriptores* y de las *Antiquitates* le otorgaron la fama, a su creador, de fundador de la historiografía moderna, es decir, de una historiografía cuyo método es científico y documental, o como en sus *Riflessioni sopra il buon gusto* el mismo Muratori lo revela: “Hassi a scrivere un’istoria. Non tocca al nostro cervello il cavarla da’ suoi gabinetti. Bisogna solo raccogliere e distendere quello che è stato od è e senza che noi di nostro capriccio vi possiamo aggiungere azioni e cose nuove o mutar le vecchie, siccome è lecito, anzi lodevole ai poeti, purchè dal verisimile non si dipartano e non offendano il vero e certo in quella parte che riguarda il fine e la sostanza delle azioni famose.”⁸

En este sentido, piénsese tan sólo en el trabajo que Muratori realizó en las investigaciones sobre la era medieval, finalmente sustraída por él del acostumbrado juicio reductor, que no era sino el resultado de la inexistencia de todo soporte documental. Sólo con la aparición de las *Antiquitates*, por ejemplo, cobraron forma las grandes civilizaciones “barbáricas” de la Italia septentrional, en contraposición a una historiografía que hasta entonces había concedido ciegamente su fe a la mitología latina. Aún más: Muratori evalúa los hechos históricos a la luz del análisis preciso y riguroso de sus propios testimonios, y aunque en principio

⁸ Citado por Remo Ceserani y Lidia De Federicis, “Il metodo documentario di Muratori”, *op. cit.*, p. 1050. La referencia proviene a su vez de Ludovico Antonio Muratori, *Riflessioni sopra il buon gusto*, *Opere*, vol. I, ed. de G. Falco y F. Forti, Milano-Napoli, Ricciardi, 1964, pp. 261-263.

rechaza la tentación de la vieja historiografía teológica, llamada desde siempre a advertir la intervención de la Divinidad en cada uno de los asuntos humanos, no siempre, aunque son contadas las ocasiones, logra su cometido. Y precisamente en lo tocante a las cuestiones religiosas, no obstante lo apenas escrito, en los *Rerum italicarum scriptores* el sacerdote Muratori juzgaba con severidad la obra de los papas, sosteniendo incluso la ilegitimidad del poder temporal de la Iglesia.

En 1740, por otra parte, comenzó a trabajar en la organización analítica de la materia de los *Rerum italicarum scriptores* en su versión italiana, lo que comprueba tanto la capacidad de Muratori para adecuarse a los nuevos tiempos, cuanto su innato amor por la veracidad historiográfica. En consecuencia, los doce volúmenes de los *Annali d'Italia* aparecieron entre el 1744 y el 1749, culminando, así, con el que permanecería a lo largo de los años como el mayor *corpus* de historia nacional nunca antes publicado.

De entre sus numerosas y distintas obras deben recordarse todavía el tratado *Del governo della peste*, publicado en 1714, el polémico librito sobre los *Difetti della giurisprudenza*, del 1742, y finalmente la *Pubblica felicità oggetto de' buoni principi*, del 1749, en donde la utilidad moral y civil se define como el objetivo primario en los asuntos del príncipe ilustrado. Inmensa es también su correspondencia, que a menudo contiene noticias de gran importancia acerca de su actividad y de la cultura de su tiempo, como lo atestiguan, en el campo científico, las cartas con Leibniz. Muratori fue alcanzado por la muerte en Módena, en el mes de enero del año de 1750.

Ahora bien, por las características del pensamiento de Muratori que hemos descrito hasta aquí, no pocos son los estudiosos que, entusiasmados con los logros que en la historia del intelecto humano ha conseguido, suelen considerarlo un precursor del *Iluminismo* de la segunda mitad de siglo, que acostumbran pensar en

él como en un pre-iluminista. Debemos, sin embargo, poner en duda esta opinión. El presunto *preillumismo* muratoriano es el resultado de su propio compromiso civil, es decir, de su polémica en contra de la inanidad de las numerosas academias en su siglo (“Tutta la fatica degli Accademici si riduce ad andare a caccia di un breve applauso e ad incantar per un’ora le pazienti orecchie degli ascoltanti”⁹); de su apego a la razón (“il vero filosofare, fuori della materia di fede, consiste nel seguire la scorta della ragione, e nella Fisica ancora quella della sperienza, e non già nel seguir a chiusi occhi l’autorità degli antichi Maestri”);¹⁰ de su batalla en contra de la vacua erudición, en contra de los “cacciatori di mosche” y de los “ingegni facchineschi”;¹¹ de su infatigable reconstrucción crítica de la historia italiana; de sus intereses jurídicos y civiles; de su justa comprensión del Medioevo. No obstante todo ello, Muratori, en su exacta dimensión, no debe ser llamado pre-iluminista; antes bien, es un historiador, erudito o crítico, tal y como ya lo sugeríamos en el título de nuestro apartado general. La causa es que los rasgos de la naturaleza y de las obras de Muratori presentan *a posteriori* limitantes que las caracterizan como típicas de la sociedad arcádica. El crítico apela a la razón, pero, como ya lo hemos citado, “fuori della materia di fede”, y en las cuestiones de fe excluye el remitirse a la razón y todo compromiso con el dogma; su sentido histórico enceguece toda vez que se trata de las guerras religiosas; su sentido civil se limita al orden instituido; elogia la metafísica, mas desprecia la filosofía y la ciencia (“mi sia permesso dire che la generale, cioè quella che tratta de’ principî delle cose, è un campo di battaglia da cui poco sugo di sensibile pubblica utilità si

⁹ Citado por R. Ceserani y L. De Federicis, “Una proposta interessante, anche se abbastanza ingenua, di rinnovamento delle istituzioni accademiche: la *Repubblica letteraria d’Italia* di Muratori”, *op. cit.*, p. 905. La referencia proviene a su vez de Ludovico Antonio Muratori, *Primi disegni della Repubblica letteraria d’Italia esposti al pubblico da Lamindo Pritanio, Opere*, vol. I, ed. de G. Falco y F. Forti, Milano-Napoli, Ricciardi, 1964, pp. 178-182, 187, 188.

¹⁰ Citado por Giuseppe Petronio, *op. cit.*, p. 395.

¹¹ *Idem.*

ricava”).¹² Su pensamiento, en suma, no abandona la concepción religiosa de la vida, la cual atribuye a Dios los dones de la naturaleza y el progreso. Empero, son él y Giannone los más destacados predecesores de Vico. La importancia de Muratori va más allá de cada una de las obras que escribió y de su particular significado; radica ésta en el hecho de que entre los hombres de la primera mitad del *Settecento*, fue él quien expresó mejor que todos la más sentida necesidad de renovación, de abandonar una cultura de “bagattelle canore”,¹³ como él mismo la llama, para conformar en cambio una cultura seria, una cultura comprometida civilmente, tal y como otros comenzaban ya a sentir también, principalmente en el Reino de Nápoles.

¹² *Id.*

¹³ Citado por R. Ceserani y L. De Federicis, “Una proposta interessante, anche se abbastanza ingenua, di rinnovamento delle istituzioni accademiche: la *Repubblica letteraria d’Italia* di Muratori”, *op. cit.*, p. 905.

CAPÍTULO IV

El caso de la cultura napolitana

Al inicio del siglo, el ambiente napolitano era uno de los más activos intelectualmente, y se había caracterizado, desde la segunda mitad del siglo XVII, por una vivaz rebelión en contra del *Secentismo*.¹ El anti-*secentismo* napolitano, debe recordarse, fue un hecho no estrictamente literario sino cultural, en el sentido más extenso del término. Ya en el crepúsculo del *Seicento*, en el Reino de Nápoles se difundían corrientes dinámicas de pensamiento, en las cuales se mezclaban las sugerencias del Clasicismo; el pensamiento de Lucrecio, que había sido traducido por el toscano Alessandro Marchetti (1633-1714); los temas de la última filosofía francesa, de Descartes y Gassendi; el camino experimental de Galilei; y la tradición de los filósofos meridionales naturalistas y a menudo heterodoxos, como Telesio, Bruno o Campanella. Estas ideas encontraron en la *Accademia degli Investiganti*, fundada en 1682, su centro de operaciones primario. Las reacciones de la Iglesia no se hicieron esperar ante la inminencia del cambio en las ideas de entonces. En 1688, ésta promovió un proceso contra los llamados *ateisti*, en el cual condenaba el atomismo y el mecanicismo en la filosofía, la hipótesis copernicana, y la rebelión al principio de autoridad. Pero fue precisamente la presión política ejercida por Roma sobre la modernidad de las ideas, lo que habría de unir en una sólida oposición a casi todos los pensadores del reino.

¹ *Vid.*, R. Ceserani y L. De Federicis, "Ceto civile e ambiente intellettuale a Napoli all'inizio del Settecento", *Il materiale e l'immaginario*, vol. III, *L'antico regime, riforme, rivoluzioni*, pp. 945-954.

El marco social, por otra parte, parecía también modificarse. Los estudiosos más interesantes provenían regularmente del sector civil (pequeña nobleza, burguesía profesional, abogados, médicos, literatos, filósofos y funcionarios reales), que en busca de una mayor presencia política y una mejor condición económica, tendían a aliarse con la corte, apoyándola así en las batallas jurídica y monetaria en contra de la Iglesia.

Estos hechos, que han sido referidos con extrema brevedad, constituyen el ambiente cultural napolitano al cual pertenecieron sus dos mayores figuras de la primera mitad del *Settecento*, Pietro Giannone y Giambattista Vico, ambos agudos historiadores de su tiempo.

IV.1. Pietro Giannone

A me, che non per odio altrui o per disprezzo, ma unicamente per amor della verità e per investigarla fra l'oscurità de' più incolti e tenebrosi secoli ho sofferte tante fatiche e travagli, se accaderà fra queste alpestri rupi lasciar il mio corpo esanime, pregherò Iddio, ch'è la Verità istessa, che accolga il mio spirito in pace: e sicome [sic.] per lei ho sofferti tanti strazi e martirii, giusto è che finalmente diale tranquillità e riposo. Pregherò pure i paesani e viandanti che traversando per questi monti, e dovendo, nel pasar per la Savoia in Francia, calcar la strada donde non molto lontano vedesi il castello di Miolans, volti i loro pietosi occhi al gran sasso sotto il quale giaceranno sepolte le mie fredde ossa, mossi da spirito di pietà, in passando lor dicano: "Ossa aride ed asciutte, abbiate quella pace e riposo che vive non poteste ottener giammai". Di nuove pene mi convien far versi.

Pietro Giannone, *Vita di Pietro Giannone scritta in Savoia nel castello di Miolans da lui medesimo e continuata nella Liguria nel castello di Ceva.*

Descendiente de una humilde familia (su padre era zapatero), Pietro Giannone nació en Ischietella di Capitanata, en la región de Apulia, en el año de 1676.² Decidió seguir los estudios legales en Nápoles, impulsado por un tío sacerdote, cultivando al mismo tiempo múltiples intereses en los campos de la filosofía y de la ciencia. Una vez obtenida cierta holgura debido a su propia profesión, encontró la forma de dedicarse al predilecto trabajo histórico, comenzando así la redacción en 1703 de la *Storia civile de Regno di Napoli*, la mayor entre sus obras, la cual no sería terminada sino hasta 1723 en cuatro volúmenes. De ésta el propio Giannone comentaba: “non sarà [...] per assordare i leggitori collo strepito delle battaglie e col rumore delle armi [...] molto meno sarà per dilettere loro colle vaghe descrizioni degli ameni e deliziosi suoi luoghi [...] né sarà per arrestargli nella contemplazione dell'antichità e magnificenza degli ampi e superbi edifici [...] Sarà

² Para una exposición mayor y un análisis preciso de nuestro personaje, léase el excelente ensayo de Furio Diaz, “Pietro Giannone”, en Emilio Cecchi y Natalino Sapegno (ed.), *Storia della letteratura*, vol. VI, *Il Settecento*, pp. 123-136.

quest'istoria 'tutta civile', e perciò, se io non sono errato, tutta nuova, ove della politica di sì nobil reame, delle sue leggi e costumi partitamente tratterassi".³

En la concepción giannoniana, en efecto, la historia, más que en los acontecimientos bélicos, debe examinarse bajo el aspecto de los cambios en las costumbres, en la cultura, y primordialmente en las instituciones y en la legislación. Sustentándose en este presupuesto, la perspectiva jurisdiccionalista y la impostación laica de la *Storia civile* se funden en una sola con la tesis fundamental de la obra: la demostración histórica de las usurpaciones del clero y del papado en detrimento del poder civil del Reino de Nápoles. Como puede adivinarse, de inmediato la publicación desató en contra del autor toda la ira de las esferas eclesiásticas, las cuales atizaron en su contra también gran parte de la opinión pública y de la plebe napolitana misma (convenciéndola, se dijo, de que en la *Storia civile* se negaba la verdad del milagro de san Genaro). En consecuencia, Giannone decidió escapar a Viena, en donde encontraría la protección del emperador Carlos VI, a quien estaba dedicada la *Storia civile* (y bajo cuyo dominio se hallaban también Nápoles y Sicilia desde el 1707), y allí permaneció hasta 1734. En aquel año, con la adquisición del Reino de Nápoles por parte de los españoles, se vio disminuida la ayuda del emperador (quien, de hecho, dio por terminado el subsidio que le había sido asignado), obligándolo así a refugiarse en Venecia.

Para entonces, ya había comenzado a trabajar en el *Triregno*, la obra en la cual describía el desarrollo de las supersticiones religiosas, mitificando la sapiencia moral de las edades más antiguas de la humanidad, las cuales, al parecer de Giannone, serían tres: el reino judío, regido por leyes de profundísima sabiduría, pero aún terrenal; la Iglesia primitiva, con la cual el hombre conquistó la

³ Citado por Giuseppe Petronio, *L'attività letteraria in Italia. Storia della letteratura italiana*, p. 398.

conciencia de la inmortalidad del alma; y la degeneración de la pureza por culpa de la Iglesia, de todo lo cual, “ne seguirono due cose, le quali, siccome rovesciarono la vera religione da Cristo insegnataci, così stabilirono meglio il regno papale. La prima che si vide ridotta la nostra religione ad un’arte meccanica e puramente estrinseca [...] La seconda [...] aver resa la religione tutta pagana [...] ed i popoli sono divenuti già tutti pagani e superstiziosi”.⁴ De tal suerte que la reforma a que Giannone aspiraba debía ser al mismo tiempo jurídica y religiosa, mientras que el renacimiento político de Nápoles debía tener sus bases en una renovación interior.

Ahora bien, en Venecia fue acogido favorablemente por un tiempo, inclusive intentó publicar de nuevo la *Storia civile*, pero las presiones de los jesuitas ejercidas en su contra, aunadas a evidentes cálculos políticos, indujeron al gobierno de la república a decretar su exilio con celeridad. Proveniente de Módena, Parma y Milán, Giannone llegó finalmente a Ginebra, la ciudad que ha concedido asilo, salvo en la época de Calvino, a los perseguidos de toda religión.

En 1736, un emisario de la policía piemontesa, quien fingía ser su amigo pero que en realidad buscaba con la captura de Giannone su ingreso a la curia romana, lo condujo a Vesnaz, en territorio saboyano a las afueras de Ginebra, en donde lo hizo precisamente arrestar a traición. Encarcelado en el castillo de Miolans, después en los de Turín, de Ceva y nuevamente de Turín, intentó inútilmente recuperar su libertad, a pesar incluso de haber abjurado de las opiniones por las que había sido arrestado. Reducido a ser el títere político en las manos de Carlo Emanuele de Saboya, quien se pavoneaba de su reclusión frente al papado, Pietro Giannone pasó en la cárcel los últimos diez años de su vida, durante los cuales trabajará en su *Triregno*, en los *Discorsi storici e politici sopra gli annali di*

⁴ *Ibidem*, p. 399.

Tito Livio, en el estudio de *La Chiesa sotto il pontificato di Gregorio Magno* y en una autobiografía (*Vita di Pietro Giannone scritta in Savoia nel castello di Miolans da lui medesimo e continuata nella Liguria nel castello di Ceva*, terminada en 1737).⁵ La vida de Giannone, una vida que recuerda la de Bruno o la de Campanella, llegó a su fin en el año de 1748, en el castillo de Turín.

Sin embargo, sus escritos jurídicos y apologéticos fueron reunidos después de su muerte, en Ginebra en 1753 y en Venecia en 1768, mientras que el *Triregno* y la *Vita* no fueron editados sino hasta las postrimerías del *Ottocento* (1890).

Su hijo, por otra parte, obtuvo una pensión de parte del nuevo rey de Nápoles, Carlo III de Borbón, convencido de que no era justo haber dejado en la miseria a quien había nacido “dal più grande, dal più utile allo Stato e più ingiustamente perseguitato uomo, che il Regno abbia prodotto in questo secolo”.⁶ De hecho, el enfrentamiento entre la Iglesia y el Estado en el Reino de Nápoles encontró en la obra de Giannone su referente antonomástico, cuando los intelectuales reformadores de la segunda mitad del *Settecento* (primero entre ellos, el ministro del rey, el florentino Bernardo Tanucci) comenzaron a mermar los privilegios seculares del poder eclesiástico. Para ellos, el jurisconsulto napolitano parecía que del reino hubiera hecho con sus obras, en particular con su *Storia civile*, casi una nueva nación. La reforma civil que Pietro Giannone había anhelado con denuedo, pero que jamás presenciaría, había alcanzado finalmente a Nápoles.

⁵ En términos literarios, Giannone es uno de los más memorables precursores del género autobiográfico en Italia, el cual, como es sabido, alcanzará su madurez con Alfieri.

⁶ Citado por Cesare Segre y Clelia Martignoni (dirs.), “Pietro Giannone”, *Testi nella Storia. La letteratura italiana dalle origini al Novecento*, vol 2, *Dal Cinquecento al Settecento*, ed. de Claudio Vela et al., p. 1144.

IV.2. Giambattista Vico

Ma, in tal densa notte di tenebre ond'è coverta la prima da noi lontanissima antichità, apparisce questo lume eterno, che non tramonta, di questa verità, la quale non si può a patto alcuno chiamar in dubio: che questo mondo civile egli certamente è stato fatto dagli uomini, onde se ne possono, perchè se ne debbono, ritrovare i principi dentro le modificazioni della nostra medesima mente umana. Lo che, a chiunque vi rifletta, dee recar meraviglia come tutti i filosofi seriamente si studiarono di conseguire la scienza di questo mondo naturale, del quale, perchè Iddio egli fece, esso solo ne ha la scienza; e trascurarono di meditare su questo mondo delle nazioni, o sia mondo civile, del quale, perchè l'avevano fatto gli uomini, ne potevano conseguire la scienza gli uomini. Il quale stravagante effetto è provenuto da quella miseria, la qual avvertimmo nelle Dignità, della mente umana, la quale, restata immersa e seppellita nel corpo, è naturalmente inchinata a sentire le cose del corpo e dee usare troppo sforzo e fatica per intendere se medesima, come l'occhio corporale che vede tutti gli obbietti fuori di sé ed ha dello specchio bisogno per veder se stesso.

Giambattista Vico, *Principi di una scienza nuova intorno alla natura delle nazioni per la quale si ritrovano i principi di altro sistema del diritto naturale delle genti.*

En el seno familiar de un modesto librero napolitano, nació Giambattista Vico en el año de 1668. Habiendo concluido sus estudios jurisprudenciales, decidió no dedicarse, empero, a la carrera forense, sino más bien a las investigaciones filológico-anticuarias y filosóficas. De notable importancia fueron para él los años comprendidos entre 1686 y 1695, durante los cuales habíase desarrollado como preceptor en la casa de Domenico Rocca fuera de Nápoles, quien poseía una vasta y rica biblioteca, formada ante todo de textos clásicos y humanísticos. En aquel período, Vico realizó numerosas lecturas, pasando probablemente por una fase de intereses que apuntaba a distintas materias filosóficas, como el epicureísmo y el materialismo, así como también más tarde por diversas posturas críticas ante cualquier tipo de racionalismo abstracto y mecanicista (desde entonces el ídolo polémico era Descartes), y de vitalismo y espiritualismo neoplatónicos. Todo ello

era el resultado, sin duda, de las lecturas realizadas de los pensadores que había elegido como modelos: Platón, Tácito, Bacon y Grotius.

De regreso en Nápoles, obtuvo la humilde cátedra, y por lo tanto mal remunerada, de “retórica”, es decir, de oratoria latina. Su nueva ocupación docente le permitió, sin embargo, mantener a su familia y a sus muchos hijos que le nacieron de su esposa, la pueblerina analfabeta Teresa Caterina; le permitió también la asistencia, aunque jamás con gran acogimiento, a las academias y a los ambientes literarios; le permitió, por último, ganar cierta atención para su nombre. Vivió en Nápoles en un relativo pero voluntario aislamiento intelectual. Como experto latinista, a él se recurría para encomendarle la redacción de epígrafes, discursos y oraciones. Entre 1699 y 1708, pronunció siete discursos u oraciones inaugurales a su curso, entre las cuales la más importante es la última, dictada hace doscientos años, sobre el tema *De nostri temporis studiorum ratione*, en la cual sostenía la tesis de que es imposible abordar con el mismo método las ciencias del hombre y las de la naturaleza, mediante la defensa del método experimental en la física y el ataque a la pretensión cartesiana que consiste en que es posible alcanzar el conocimiento de la naturaleza a través del mundo matemático.

En el 1710, Vico publicó una primera exposición de su teoría acerca del mundo y de la historia, esto es, la disertación latina intitulada *De antiquissima italorum sapientia ex linguae latinae originibus eruenda*. En el 1720, comenzó la publicación del *De universi iuris uno principio et fine uno*, una obra que podría ser considerada como un primer esbozo de la futura *Scienza nuova*, toda vez que en ella abandona el estudio del derecho propiamente dicho, para abocarse en cambio a cuestiones teóricas e históricas de carácter general. La redacción de las diferentes versiones de su obra capital, la *Scienza nuova*, la cual tuvo una historia atormentada, ocuparon sus energías de 1720 a 1744; en estos años está

comprendido también el alegre período que representó en 1725 la composición de la *Autobiografia*.

Las desgracias familiares, las hostilidades y el silencio con que habían sido acogidas sus obras, amargaron progresivamente a Vico hasta el día de su muerte.⁷ En 1735, sus condiciones materiales se vieron transformadas al haber sido nombrado historiador real. En los últimos años, en efecto, se encargó de varias obras históricas, entre las cuales, la más recordada es la *Vita di Antonio Carafa*.

De la *Scienza nuova* son tres las versiones conocidas, además de una primera de naturaleza polémica, la llamada *Scienza nuova in forma negativa*, que sin embargo se perdió. La *Scienza nuova prima* se publicó en Nápoles hacia el final del 1725 bajo el título de *Principi di una scienza nuova intorno alla natura delle nazioni per la quale si ritruovano i principi di altro sistema del diritto naturale delle genti*. Una versión enteramente reelaborada de la obra, conocida como la *Scienza nuova seconda*, vio la luz en el 1730. Estaba dividida en cinco partes, la primera de las cuales trataba de los principios fundamentales por los que se rige la obra (las llamadas por Vico *dignità*), la segunda tenía por tema la *sapienza poetica*, la tercera la *discoverta del vero Omero*, la cuarta y la quinta partes el *corso uniforme delle nazioni* y sus *ricorsi*. A la muerte de Vico en 1744, su hijo Gennaro publicó una nueva versión de la obra, sustancialmente invariada en su estructura, pero reelaborada estilísticamente, con el título de *Principi d'una scienza nuova d'intorno alla comune natura delle nazioni, in questa terza impressione dal medesimo autore in gran numero di luoghi corretta, schiarita e notabilmente accresciuta*.⁸

⁷ Acerca de las distintas circunstancias que en su tiempo rodearon a Vico, *vid.* Paolo Rossi, "Vico e il suo tempo", en Walter Binni y Riccardo Scrivano (ed.), *Antologia della critica letteraria*, pp. 655-659.

⁸ Para facilitar la comprensión de las distintas etapas por las cuales atravesó la composición de la obra, consideramos necesaria la visitación a la espléndida reconstrucción que de éstas ha realizado Andrea Battisti, "*Principi di scienza*

Tanto desde la perspectiva de los temas tratados, cuanto de los métodos propuestos, en la obra de Vico la *scienza nuova* se presenta como la antítesis de la *nuova scienza* dieciochesca y de sus fundamentos metafísicos, en particular de su momento más refinado y abstracto, esto es, el racionalismo cartesiano.⁹ A la idea cartesiana de una verdad preestablecida, que la razón sólo se limita a rescatar, Vico opone la producción de la verdad como único criterio de su cognoscibilidad. Fue quebrantada así la comunión entre física y matemática que había caracterizado la nueva filosofía natural: el libro de la naturaleza, que la metáfora galileiana anhelaba estuviese escrito en cifras matemáticas descifrables por el hombre, se constituye únicamente de la divinidad, en tanto que ésta es su propia artífice; mientras que consecuentemente el dominio de la conciencia humana es el universo convencional de la matemática y, al lado de ésta, todo aquello que es reconocible como producto del hombre. Objeto de una ciencia nueva se volvieron entonces la historia y sus leyes internas, en franco contraste no sólo con el racionalismo de la época, sino también con el “fin de la historia” que más tarde Rousseau preconizará. La reflexión que individualiza la trama de una historia ideal y eterna no debe separarse, en las intenciones de Vico, de la filología que de hecho la asevera: unidas, filosofía y erudición deben esclarecer la opacidad del pasado e identificar en éste la obra de la Providencia que rige los destinos del mundo, cuyas suertes, empero, no son ineluctables. En una palabra, para Vico existe una mayor certidumbre en la historia que en las ciencias experimentales porque si la naturaleza

nuova di Giambattista Vico”, en Alberto Asor Rosa (ed.), *Letteratura italiana. Le opere*, vol. II, *Dal Cinquecento al Settecento*, pp. 1055-1102.

⁹ Para la sucinta exposición que del pensamiento viquiano ofrecemos en las siguientes líneas, hemos utilizado principalmente dos fuentes indirectas: por una parte, Frederick Copleston, “El nacimiento de la filosofía de la historia”, en *Historia de la filosofía*, vol. VI, *De Wolff a Kant*, pp. 149-175; y por la otra, Ramón Xirau, “Vico, obra y pensamiento”, en *Introducción a la historia de la filosofía*, pp. 281-285. Asimismo, hemos consultado, desde luego, la fuente principal: Giambattista Vico, *Principi di una scienza nuova d'intorno alla comune natura delle nazioni*, ed. de Pio Vazzi. Milano, Sonzogno, 1910, 329 pp.

es obra de Dios, la historia humana es obra de los hombres y es natural entonces que éstos comprendan mejor lo que ellos mismos han creado.

La ley interna de la historia universal escande su ritmo a lo largo de tres estadios sucesivos, correspondientes a su vez a las tres facultades humanas de la sensación, de la fantasía y de la razón. Estas mismas facultades acompañan a la humanidad de la condición ferina (pre-civil, la cual fue condenada después de la caída de Adán y Eva en el Paraíso terrestre) a los inicios “heroicos” de la *incivilización*, permítasenos el término, y hasta la civilización plenamente desarrollada que, no obstante que el reino de la razón se haya instaurado, está constantemente a merced de la insidiosa posibilidad de recaer en la barbarie.

Ahora bien, la historicización viquiana revela un ulterior momento anticartesiano en la nueva consideración de la facultad humana de la imaginación, que Vico no considera negativamente como causa del enturbiamiento de la claridad racional. Atribuyendo universalidad cognoscitiva, si bien de tipo prelógico o prereflexivo, a las elaboraciones míticas de la humanidad *fanciulla*, Vico se sustrae a la mitografía tradicional que en éstas reconocía tan sólo un estadio informe de la experiencia humana o el producto de un engaño sacerdotal.

Así era como el esquema todo de la historia humana era concebido por Vico, en página escritas en un estilo aparentemente difícil y oscuro, pero también extraordinariamente creativo y poético.¹⁰ La *Scienza nuova* proponía a sus lectores (que se volvieron numerosos en los siglos posteriores) una nueva concepción de la historia y de las ciencias humanas. Vico rendía su atención a la matriz social de todo producto histórico e invitaba a indagar el pasado ya no a partir de las fuentes tradicionales, como los testimonios individuales de los escritores, sino a través de

¹⁰ Sobre la lengua y la naturaleza literaria de los textos de Vico, *vid.* Mario Fubini, *Stile e umanità di Giambattista Vico*. Milano-Napoli, Ricciardi, 1965; así como Francesco Flora, “Vico scrittore”, en W. Binni y R. Scrivano (ed.), *op. cit.*, pp. 652-654.

los materiales en que se expresan las colectividades: la lengua, los mitos, los ritos y las instituciones.

Con la concepción de esta ciencia nueva, se asiste a uno de los momentos de mayor madurez y originalidad en el desarrollo del concepto de la historia, que en Italia había comenzado su camino dos siglos antes con Machiavelli. El genio de Vico radica, en efecto, en la idea de una evolución cíclica y renovada de la humanidad (los *corsi* y los *ricorsi* de que habla), en la de una conciencia común a todos los pueblos y que subterráneamente nos hace ya pensar en lo que Jung ha de llamar en el siglo XX el “inconsciente colectivo”; la idea, en fin, de que la verdadera ciencia humana es la historia, idea que volverán a desarrollar los filósofos a partir de la Ilustración y durante todo el siglo XIX y el que apenas terminó. Es de igual importancia, aún más en una época particularmente intelectualista, el descubrimiento de las verdades que nos pueden transmitir la fantasía y la sabiduría poética de los pueblos primitivos, como más tarde lo dirán también Herder, Novalis, George Steiner y Octavio Paz.¹¹ Si no me engaño, es en ello donde mora el genio viquiano. Y sin duda es Giambattista Vico, que no otro, el personaje que en el devenir cultural del *Bel paese* representa su mayor aportación a la filosofía del Occidente.

¹¹ Para profundizar en la influencia que Vico ha ejercido en la teorización sobre el origen de la creación poética, *vid.* José Luis Bernal, “Giambattista Vico: dos razones (entre otras) para no olvidar el *Settecento*”, en *Anuario de Letras Modernas*, vol. 12, ed. de Nair Anaya *et al.*, pp. 209-217.

T E R C E R A P A R T E

La Edad del *Iluminismo*:

de Aquisgrán al estallido de la Revolución francesa

CAPÍTULO I

De la Era de las Luces

I.1. Italia en la segunda mitad del *Settecento*

Las modificaciones de que fue objeto el aspecto político de Italia durante la primera mitad del siglo XVIII, como lo hemos visto, propiciaron que la península fuera capaz de reinsertarse en el círculo de la vida económica e intelectual del resto de Europa, que fuera capaz también de acoger, aunque con cautela, las nuevas corrientes culturales provenientes del extranjero, y que iniciara asimismo un proceso progresivo de reformas civiles y artísticas.

Ahora bien, esta renovación en los distintos órdenes italianos prosiguió con un ímpetu cada vez más decidido, cuando las nuevas dinastías (sobre todo los Habsburgo en Milán con María Teresa y José II; y los Borbones, ya en el Reino de Nápoles con Carlos III y con el ministro Tanucci, ya en Parma con el ministro Du Tillot) y el desarrollo económico promovieron precisamente una serie de reformas en armonía con lo que sucedía en las demás naciones europeas. Tal proceso, como es obvio, no trascurrió uniformemente: nunca pesó tanto como entonces la milenaria fragmentación política de Italia, la cual se vio aún más fortalecida por las diferencias entre las varias dinastías que gobernaban una u otra región. En un ensayo a propósito de la Ilustración italiana y sus aportaciones más universales al pensamiento europeo, Mariapia Lamberti ha escrito las siguientes líneas sobre el aspecto que estamos abordando:

El siglo XVIII fue para Italia un siglo de lento despertar. La época del Renacimiento y del Barroco, que significaron la formación y el fortalecimiento de las grandes monarquías europeas, destinadas a expandir

su poderío allende la mar Océana, finalmente surcada a lo ancho y a lo largo por lo redondo del planeta, vieron la decadencia de Italia por lo que atañe a su constitución política. Bien había temido y profetizado Machiavelli que el abuso de las armas mercenarias, las luchas de las facciones internas a las ciudades, y las luchas de las ciudades internas a la Península acabarían con la libertad de Italia. Y así fue. A la invasión francesa sucedió la dominación española, y a ésta la dominación austriaca. Las grandes potencias se repartieron a menudo el territorio italiano como parte del botín de sus guerras privadas. Pero Italia no se vio unificada ni siquiera por la obra de las conquistas: permaneció fraccionada y dividida en múltiples estados, en territorios virreinales o en monarquías y principados independientes en la medida en que puede considerarse independiente un estado minúsculo y sin fuerzas ligado por intereses múltiples a un poderoso. La independencia y unidad no podía venir sino desde las fuerzas internas, por obra de una profunda convicción.¹

El rasgo más evidente en la Italia del *Settecento*, en efecto, fue la fragmentación política, la cual a su vez era patente en las diferencias culturales que se nos revelan al visitar alguna región en particular de la península. De tal suerte que era en absoluto distinta la situación que se vivía en la Lombardía, inserta en el reformismo de los Habsburgo, si se la compara con la del Reino de Nápoles, donde coexistían la voluntad reformadora de Carlos III de Borbón, de su ministro Tanucci y de una emergente burguesía intelectual, que combatían unidas en contra de la arraigada estructura feudal. Por su parte, la oligarquía nobiliaria, condenada por entonces a una progresiva evanescencia, hacía de Venecia una ciudad igualmente única.

Por ende, es comprensible que –no sólo en la primera mitad, sino también en la segunda del *Settecento*, cuando justamente el proceso reformador y el movimiento de renovación cultural eran más apremiantes– “viejo” y “nuevo” se entrelazaran tan poderosamente. Por otra parte, mientras que otras tantas circunstancias estaban transformándose, los portavoces de los intereses renovados y de las nuevas exigencias eran todavía los aristócratas, quienes retomaban, para una ulterior

¹ Mariapia Lamberti, “La ilustración italiana: defensa de los derechos humanos. Cesare Beccaria (1738-1794) y Pietro Verri (1728-1797)”, en *Anuario de Letras Modernas*, vol. 12, ed. de Nair Anaya et al., p. 219.

elaboración cultural, los elementos del sentimiento y del gusto, de la educación y del comportamiento que le eran propios al mundo en que habían nacido y vivían, del mismo modo en que más tarde durante el *Ottocento* y *Novecento*, serían los burgueses quienes interpretarían y teorizarían las exigencias del llamado “tercer estado”.

Es por ello que la segunda mitad del *Settecento*, o, con mayor exactitud, los años comprendidos entre la celebración de la paz de Aquisgrán (1748) y el estallido de la Revolución francesa, constituyen un período que debe considerarse distinto tanto del anterior, el de la Arcadia, cuanto del que habrá de sucederlo. Un período que en su esencia más profunda asumió formas distintas de una región a otra, de una a otra fase, de un intelectual a otro, y que se vio lacerado por contradicciones y contrastes dentro, muchas veces, del propio hombre.

I.2. De la Ilustración y sus rasgos esenciales

En estos años asistimos (en Italia, como lo hemos sugerido, entre el '48 y el '89; en Francia e Inglaterra desde mucho antes) a un fenómeno cultural que, con un término genérico y abarcador, suele conocerse como “Ilustración”, un término que además acuñaron y usaron sus propios personajes. Para esclarecer el significado de tal término, hemos ya recordado en otra parte de nuestro estudio la conocida definición que de la Ilustración Kant elaboró hacia el ocaso del siglo. Debemos agregar, sin embargo, que en las palabras del filósofo alemán, escritas cuando el movimiento ilustrado había alcanzado ya su madurez, subyacía un fermento hecho de ideas y de obras que recorría Europa desde hacía ya dos siglos, y en el cual distintas líneas de pensamiento se habían amalgamado y confundido, es decir, una variedad de numerosas posturas mentales y de tesis, de problemas y soluciones, como la búsqueda científica que se extendía de Galileo Galilei a Isaac Newton; el empirismo y más tarde el sensismo inglés de Bacon, Locke y Hume; el racionalismo de

Descartes; el sensismo y el materialismo franceses con Condillac y La Mettrie; el llamado de Rousseau al sentimiento y a la naturaleza; el enciclopedismo de Diderot y D'Alembert; y la contestación de Voltaire.

De tal suerte que en la cultura de la segunda mitad del *Settecento*, no obstante los múltiples matices de sus formas, es posible reconocer ciertos rasgos esenciales. El primero y más evidente de ellos es la contraposición de la Razón a las convenciones y normas, tanto en las estructuras políticas y sociales, como en el mundo del sentimiento y de la moral, del pensamiento y del arte; y el llamado a todo aquello que se presentase bajo las ropas de una norma o un precepto, a que demostrase su legitimidad: una legitimidad que no se funda en la tradición, en la autoridad o en la fe, sino en una intrínseca racionalidad. El segundo de ellos lo encontramos en el examen del presente, que se realiza a la luz de la razón, para negarlo o aceptarlo, pero sólo después de haberlo depurado de cuanto no se presentaba conforme a la razón. Y el tercero consiste en un impulso optimista respecto del porvenir, en la convicción de que éste, mediante el beneficio alcanzado por la Razón, ha de ser mejor que el pasado y el presente. En consecuencia, nació entre los ilustrados del siglo la confianza en la utilidad del trabajo propio, el orgulloso sentido de participar en una actividad socialmente útil, y la esperanza juvenil en el mañana. Los hombres del Siglo de las Luces creyeron que la Razón podría curar las heridas de la humanidad, y se entregaron a la búsqueda de la libertad, de la justicia y de la felicidad del hombre. El XVIII, sin duda, fue el siglo de mayor esperanza y optimismo de la historia.

I.3. Otras corrientes filosóficas: materialismo y sensualismo

Cierto es que el pensamiento europeo de la segunda mitad del siglo XVIII había sido determinado por la Ilustración francesa y la aparición de la *Encyclopédie* de Diderot y D'Alembert, así como también es cierto que rápidamente los intelectuales italianos

de la época emprendieron el camino que los llevase a participar de estas corrientes novedosas en el ámbito de las ideas. Sin embargo, no fueron éstos los únicos postulados filosóficos de que se hiciera eco el pensamiento italiano: deben recordarse también el materialismo de La Mettrie y el sensismo de Condillac, los cuales habrán de influir poderosamente en las discusiones lingüísticas, en la teorización estética de las artes y en los postulados de la creación poética durante la segunda mitad del *Settecento*. Lamberti ha reparado en ello:

El mismo Condillac, que residiera en el ducado de Parma entre 1758 y 1767, se ocupó de la traducción de la *Enciclopedia*; un sacerdote, Francesco Lugano (1743-1806), fue el primer difusor de las ideas sensistas de Locke y Condillac, aunque sincretizadas con los presupuestos dogmáticos del cristianismo. La difusión del sensismo marcó profundamente la Ilustración italiana, que en la segunda mitad del siglo XVIII se caracterizó por las polémicas alrededor de la naturaleza del arte y de lo bello, y por las acendradas discusiones sobre la naturaleza de la lengua italiana, que después de la pasión por la reconstrucción histórica y literaria de la primera mitad del siglo, venía a completar la búsqueda de identidad [que se puede] reconocer en los movimientos intelectuales dieciochescos en la península.²

En efecto, obras como el *Discorso sull'indole del piacere e del dolore* de Pietro Verri y las *Ricerche intorno alla natura dello stile* de Cesare Beccaria, así como también el *Discorso sulla poesia* y la llamada “Favola del piacere” contenida en *Il giorno* de Parini, delatan el ingenio con que el sensismo fue asimilado, fue reinterpretado por el pensamiento y la poética en la Italia del *Illuminismo*. El sensismo, dicho sea de paso, ha de comunicar nuestro período con el Prerromanticismo, cuando esta misma corriente filosófica vuelva a atreverse en la polémica literaria y en la teoría sobre el “entusiasmo” de Bettinelli, en las discusiones lingüísticas de Cesarotti, o en el *forte sentire* de la tragedia alfieriana. He allí el vaso comunicante más evidente entre ambos momentos culturales.

² M. Lamberti, *op. cit.*, p. 221.

Hablemos, en primera instancia, del materialismo. Es ésta una doctrina que rechaza la existencia del espíritu, el alma, el mundo inteligible y Dios. El materialismo ha cobrado varias formas a lo largo de la historia, como el atomismo entre los griegos; el materialismo biológico, que hace depender el pensamiento de los procesos cerebrales o, en el caso particular de ciertas teorías de la evolución, el cambio en las especies a partir de puros agentes físicos; y el materialismo histórico de Marx, el cual hace depender la vida política, religiosa e ideal de causas económicas y sociales. Empero, para la comprensión del materialismo francés en el siglo XVIII, debemos recurrir a ciertas observaciones sobre el cartesianismo.

La segunda de las reglas del método cartesiano consistía en “dividir cada una de las dificultades que examinara en tantas partes como se pudiera y fuera requerido para mejor resolverlas”. Y la tercera de ellas, por su parte, en “conducir mis pensamientos en orden, empezando por los objetos más simples y más fáciles de conocer para subir poco a poco y como por grados al conocimiento de los más complejos, suponiendo incluso orden entre aquellos que no se preceden naturalmente entre sí”.³ En ambas reglas, para decirlo con otras palabras, Descartes previó la posibilidad de desmontar analíticamente cualquier tipo de problema en las partes más simples que lo constituyen, para dar paso a continuación a la recomposición sintética de estos elementos, recuperándose así la complejidad originaria, lo cual permitiría, por ende, que los elementos de la mente, es decir, los pensamientos, sean también desmontados y reconstruidos como si fuesen los elementos constitutivos de una máquina.

Llevando al extremo este tipo de reflexiones y superando las intenciones de Descartes (hasta el punto de deformar inclusive su doctrina), el siglo XVIII transformó el mecanicismo cartesiano en un materialismo, teorizando que todo, tanto la realidad natural cuanto la psicológica, puede explicarse a partir de procesos automáticos y mecánicos. De esta manera, entró en crisis el propio concepto de

³ Ambas referencias las he tomado de Ramón Xirau, “Descartes: vida y obra”, *Introducción a la historia de la filosofía*, p. 217.

espíritu, y el delicado problema planteado por el dualismo cartesiano relativo a la relación entre cuerpo y alma era drásticamente resuelto con la negación total de esta última. Efectivamente, el materialismo dieciochesco, retomando las antiguas teorías de Demócrito y Epicuro, negó la existencia de una sustancia espiritual (*res cogitans*) reconociendo únicamente la existencia de las sustancias corpóreas (*res extensa*).

El intérprete principal de esta nueva tendencia fue Julien La Mettrie (1709-1751). Durante los años en que se dedicó a la medicina militar, le fue posible observar en los soldados heridos y en él mismo, las consecuencias psíquicas de una patología orgánica, extrayendo la conclusión de que incluso las funciones intelectuales del hombre pueden explicarse sin recurrir a la noción de alma. En el ensayo *El hombre máquina* (1748), en efecto, sugirió que no sólo los fenómenos de la vida biológica, sino también los de la llamada “mente” (un término vago, del cual, según el filósofo, no se tiene ninguna idea) son de naturaleza mecánica. Es más, para La Mettrie el pensamiento es sólo una modificación de la materia cerebral, y, en este sentido, la diferencia entre el hombre y los animales es de naturaleza cuantitativa (no cualitativa), consistente sólo en la mayor complejidad del cerebro humano.

Por su parte, Etienne Bonnot de Condillac (1715-1780) corroboró la teoría materialista proponiendo la hipótesis sensista. En armonía con el pensamiento de Locke, Condillac proponía desde sus primeras obras el reducir las ideas complejas a ideas simples y atribuir a éstas un origen empírico. Sin embargo, en el *Tratado sobre las sensaciones* (1754) se distanciará de su postura original. Mientras que para Locke dos eran los orígenes posibles de las ideas, el origen de la sensación y el de la reflexión, para Condillac sólo era posible la existencia de un origen epistemológico: la sensación. El objetivo del tratado, en este sentido, no era sino sostener que el entero edificio de la vida psíquica consta de sensaciones, de las que son resultado, con mayor o menor complejidad, todas las actividades cognitivas, como la memoria, la atención, el juicio, la valoración, el deseo o la voluntad. Por ende, la totalidad de la vida psíquica se desarrolla elaborando los productos de la percepción, sin que sea

necesario suponer la intervención de principios o funciones superiores. Bastaría, como lo sugirió Condillac en el célebre experimento mental de la estatua, con dotar a un bloque de mármol del simple sentido del olfato para ver nacer en éste actividades espirituales progresivamente superiores: la atención por el fenómeno olfativo, el placer (inspirado por los perfumes) y el dolor (generado por los hedores), el juicio y la comparación (olores “buenos y malos”), entre otras más. Todo el conocimiento, en suma, es un proceso de transformación de la sensación, que no otra cosa.

En el ámbito de la reflexión, fueron éstas, en suma, las corrientes de pensamiento de mayor difusión al inicio de la segunda mitad del siglo XVIII, las cuales, a su vez, no sólo condicionaron, sino que animaron también la cultura intelectual más allá de las fronteras de Francia, como lo ha de atestiguar el caso de Italia con sus intelectuales.

CAPÍTULO II

De la Ilustración en Italia

II.1. Condiciones políticas y sociales de la Ilustración en Italia

La Ilustración fue un fenómeno europeo y es precisamente por ello que cobró una forma distinta en cada uno de los territorios en que se manifestó, condicionado a su vez por las diferentes circunstancias políticas, sociales y económicas propias de las diversas naciones. Para entender con claridad el caso italiano, por tanto, es menester examinar las circunstancias en las cuales los intelectuales de entonces se desarrollaron, así como también los límites objetivos y subjetivos que imponía tal situación.¹

En primera instancia, el fraccionamiento político. Es éste un factor que ha pesado largamente en la historia italiana, aunque en menor medida durante las etapas en que la cultura fue capaz, más allá de los particularismo políticos, de conformar una suerte de momentánea unidad nacional de temas y de lenguaje, como había sucedido durante la Edad Media, el Renacimiento y la Arcadia. No obstante, con el advenimiento de la Ilustración los intelectuales sostuvieron una relación concreta con la realidad con el objetivo de intervenir en ella y así modificarla, de lo cual se desprende la forma en que la fuerte diversidad de experiencias en el pasado y de situaciones en el presente determinó diferencias notables de una región a otra, aunque al interior de un movimiento sustancialmente unitario. En efecto, una era la Italia septentrional y central, con su historia de Comunas, Señorías y repúblicas marítimes; y otra era la Italia meridional con su secular inmovilidad feudal y la vida concentrada toda en

¹ Para la elaboración tanto de éste, como del apartado siguiente, me he valido de las observaciones de Claudio Colaiacomo, "L'Illuminismo", en Alberto Asor Rosa (ed.), *Storia e antologia della letteratura italiana*, vol. 12, *L'Illuminismo e Parini*, pp. 1-13.

Nápoles y Palermo. Pero ante todo, tal factor geográfico era también el testimonio de la diversidad histórica y de la evolución política y cultural de la península.

Para romper con este estancamiento era necesario un impulso no sólo cultural sino también político, que partiendo desde las esferas más encumbradas movilizara las fuerzas sociales tendientes al cambio. De tal suerte que el *Iluminismo* italiano estuvo vinculado a ese nuevo y característico fenómeno del *Settecento* que suele ser llamado “absolutismo o despotismo ilustrado”, por el cual no pocos soberanos de la época, aunque gobernando autocráticamente y sin instituciones que los limitasen, asumieron la tarea de reformar el Estado, inspirándose asimismo en los principios iluministas del racionalismo y del igualitarismo, como sucedió en el caso de María Teresa de Austria (en el trono de 1740 a 1780) y de su hijo José II (entronado de 1764 a 1780 junto a su madre, y después hasta 1790 por sí solo), Federico II de Prusia (1740-1786), Catalina II de Rusia (1762-1796), Francisco de Lorena de Toscana (1737-1763), Carlos de Borbón, rey de Nápoles (1734-1759), y Felipe de Borbón en Parma (1748-1765). Para alcanzar este objetivo, esto es, para confirmar su propio poder y lograr entre los ciudadanos su igualdad ante el Estado, los soberanos debían necesariamente abolir los privilegios de origen feudal, limitar la injerencia de la Iglesia, promover la economía y el comercio, favorecer el desarrollo de la escuela y de la cultura, especialmente la científica, tecnológica y económica. Es por ello que éstos tuvieron como aliados tanto a los sectores burgueses, viejos o nuevos, también interesados en la abolición de los privilegios que favorecían a la nobleza y al clero, cuanto a los grupos de vanguardia, aristocráticos o burgueses, artífices y promotores de la renovación cultural que estaba en curso.

Sin embargo, en los estados italianos en que no gobernaban soberanos “ilustrados”, el movimiento cultural iluminista se desarrolló timidez y entre rémoras de toda especie, tal y como ocurría en el Piamonte, de donde numerosos

intelectuales fueron obligados a emigrar en busca de su independencia civil e ideológica, cuyo ejemplo paradigmático fuera el propio Alfieri, quien se vio en la necesidad, como él mismo lo cuenta en la *Vita*, de *spiemontesizzarsi*.² En cambio, donde los soberanos promovieron la renovación cultural en función de la renovación del Estado, es decir, en Milán, Florencia, Nápoles y Parma, el ingreso de intelectuales, de “filósofos” en las esferas políticas, administrativas y académicas de estas ciudades fue generoso. Todo ello propició la concreción de su pensamiento al enfrentarse finalmente a los problemas que se presentaban en la realidad, pero por desgracia provocó al mismo tiempo el debilitamiento del vigor subversivo, condicionados como estaban a adaptarse a los intereses y a la voluntad del soberano, del *padrone* como entonces se decía. El absolutismo ilustrado, así, favoreció el desarrollo de la cultura iluminista, aunque la condicionó impidiendo el coraje combativo que, en cambio, definió la cultura francesa, cuyas fuerzas sociales, más avanzadas que en Italia, se encontraron con una monarquía indiferente y hostil. La reforma iluminista de los italianos, por las circunstancias que hemos referido, tuvo por característica esencial la mansedumbre política, mas no civil, como bien puede leerse en el prefacio “Al lettore” del primer número de *Il Caffè*, que es, como se verá más adelante, la publicación periódica utilizada por los iluministas lombardos para la difusión de sus ideas:

Questo lavoro fu intrapreso da una piccola società d'amici per il piacere di scrivere, per l'amore della lode e per l'ambizione (la quale non si vergognano di confessare) di promuovere e di spingere sempre più gli animi italiani allo spirito della letteratura, alla stima delle Scienze e delle Belle Arti e, ciò che è più importante, all'amore delle virtù, dell'onestà, dell'adempimento de' propri doveri. Questi motivi sono tutti figli dell'amor proprio; ma d'un amor proprio utile al pubblico; essi hanno mosso gli autori a cercare di piacere e di variare in tal guisa i soggetti e gli stili che potessero esser letti e dal grave

² Cfr., Carlo Dionisotti, *Geografia e storia della letteratura italiana*, p. 48.

magistrato e dalla vivace donzella e dagli intelletti incalliti e prevenuti e dalle menti tenere e nuove. Una onesta libertà degna di cittadini italiani ha retta la penna. *Una profonda sommissione alle divine leggi ha fatto serbare un perfetto silenzio su i soggetti sacri, e non si è mai dimenticato il rispetto che merita ogni principe, ogni governo ed ogni nazione*; del resto non si deve, e non si è mai prestato omaggio ad alcuna opinione, ed anche negli errori medesimi alla sola verità si è sacrificato.³

Ahora bien, igualmente es necesario tener presente que a diferencia de lo ocurrido en Francia o en Inglaterra, el proceso histórico de Italia no favoreció el fortalecimiento de la burguesía, por lo cual el *Illuminismo* no sólo fue la obra de aristócratas o de hombres vinculados con la política de los príncipes, sino que jamás tuvo detrás de sí un grupo orgánico tan fuerte y consciente de sí mismo que lo sostuviera y le permitiese tener una vida autónoma. Por ende –especialmente en el caso del Reino de Nápoles, en donde presenciamos un enorme fenómeno de disgregación social–, el escritor “filósofo” se aparecía como una figura aislada, que sólo escribió para unos cuantos al encontrarse distanciado de la gente debido al analfabetismo y la miseria.⁴ Ello explica no pocas particularidades de la cultura de entonces. Explica el radicalismo abstracto de los hermanos Verri durante su juventud, las involuciones, los contrastes entre tesis modernas y gusto y estilo tradicionales. Estas condiciones explican también por qué Antonio Genovesi propuso ideas tan innovadoras en un estilo añoso, o por qué Parini se entregó a la sátira de la nobleza en modos tan literarios que la despojaron de su vigor, tal y como se lo reclamaron Pietro Verri y Giuseppe Baretti.

³ “Al lettore”, en Alberto Asor Rosa (ed.), *Storia e antologia della letteratura italiana*, vol. 12, *L’illuminismo e Parini*, ed. de Claudio Colaiacomo, p. 15. El texto del cual hemos tomado este fragmento fue originalmente publicado en *Il Caffè* sin haber sido firmado por alguno de sus colaboradores; de ello se desprende la ausencia del nombre del autor en nuestra referencia.

⁴ *Vid.*, Remo Ceserani y Lidia De Federicis, “Le cifre dell’alfabetizzazione”, en *Il materiale e l’immaginario*, vol. III, *L’antico regime, riforme, rivoluzioni*, pp. 971-974.

Por último, es necesario considerar también la política cultural de la Iglesia, la cual, después de haber promovido en la primera mitad del siglo la Arcadia y la restauración clasicista, como se ha visto en nuestro capítulo anterior, se esforzó más tarde por asimilar cuanto más le fuera posible del pensamiento iluminista, al punto inclusive de suprimir con Clemente XIV la Compañía de Jesús (1773). En consecuencia, se originó, ya una literatura antiarcádica de origen jesuítico, como en el caso más notable de Bettinelli; ya un sensismo moderado que representaba por lo tanto alguna clase de peligro para los principios de la fe y de la cultura católica; ya una suerte de “iluminismo cristiano”, abierto a las novedades sociales y políticas, siempre y cuando no minasen los fundamentos ideológicos y políticos de la Iglesia. Todo lo cual favoreció una política cultural propiciatoria de la difusión del movimiento ilustrado en ambientes en los cuales, de otra forma, jamás se habría manifestado; una política cultural que, sin embargo, contribuía a embridar el movimiento, despojándolo, como se ha dicho, de su carácter subversivo y dándole, al mismo tiempo, un rostro domesticado que no sólo asustaba menos, sino que era menos temible.

Precisamente por esta relación entre la actividad cultural y las circunstancias políticas de la península, la cultura literaria de la Edad del *Iluminismo* debe estudiarse a partir de las particularidades que de ella se nos aparecen de una región a otra, aún más que en cualquier otra época. Sin embargo, puesto que la actividad ilustrada de Italia conoció dos polos principales: la Lombardía y el Reino de Nápoles, nos abocaremos a continuación al examen de estos dos centros de cultura, mencionando también las otras manifestaciones ilustradas de la península en la estela de éstos.

II.2. El *Iluminismo* lombardo

Durante la segunda mitad del *Settecento*, Milán y la Lombardía fueron a la Italia iluminada lo que a la Italia comunal y humanista fueron Florencia y la Toscana, es decir, industriosos y modernos centros de cultura. Las causas de la preeminencia de la Lombardía y en particular de Milán en la cultura de la península, preeminencia que ha de extenderse por todo el *Ottocento*, se encuentran en el gobierno de los Habsburgo, que se considera el régimen más ilustrado de Europa. Las energías de los monarcas austríacos, es decir, de María Teresa y de su hijo José II, animaban una actividad de renovación anti-feudal; de afirmación de los derechos del Estado ante la Iglesia y en las relaciones entre la autonomía y los particularismos locales; de organización de una fuerte estructura burocrática; de entendimiento con las clases emergentes y con los grupos aristocráticos de vanguardia; de desarrollo de las industrias y de los comercios; y, no menos importante, de promoción cultural. Al robustecer las energías de la cultura, una política como ésta suscitó la simpatía entre los intelectuales del septentrión italiano, quienes se sintieron llamados entonces al estudio y a la *publicistica* (es decir, a la prensa de propaganda política), aún más cuando el gobierno austríaco –ya el central vienés encabezado por el ministro Kaunitz, ya el local por el conde Firmian– reunió a su alrededor y llamó a ocupar puestos públicos a todo aquel que diese pruebas de inteligencia, de preparación y buena voluntad.

Aún más: la cultura lombarda fue a tal punto condicionada por el régimen habsbúrgico que lo acompañó puntualmente en cada una de sus fases. Con simpatía, los iluministas milaneses colaboraron con el reformismo moderado de María Teresa, mientras que se sintieron a disgusto durante el gobierno mucho más innovador de José II, quien trastocó el Estado con medidas de las cuales no siempre los italianos advertían la correspondencia con las exigencias nacionales, y que parecían dictadas por un radicalismo abstracto, despreocupado de las

situaciones locales. Es por ello que, particularmente después de las reformas de 1786, los lombardos se alejaron cada vez más del gobierno; colaboraron reacios con la *Società patriottica*, la academia fundada por Austria para organizar y dirigir la cultura; abandonaron algunos la administración; comenzaron a imaginar un gobierno constitucional, en el cual el acuerdo entre soberano y súbditos reposara sobre un pacto preciso que confirmara los derechos y los deberes respectivos; y simpatizando con ella, aplaudieron la Revolución francesa.

En la atmósfera de esta ilustrada Lombardía, apareció con prontitud una publicación que se animaba de todas estas ideas y que a su vez delató la adhesión de los intelectuales de Italia a las otras luces en Europa; apareció por entonces el diario *Il Caffè*.

II.2.1. La *Accademia dei Pugni* y la difusión de sus ideas: el diario *Il Caffè*

Gli uomini [...] considerano un libro come un uomo che volesse entrare ne' loro affari, e riformar tutta la loro famiglia; sono ributtati dal timore di rovesciare tutto l'edificio delle loro idee; e gli uomini invischiati, per dir così, nell'abitudine soffrono nel doverne esser tratti. Ma un foglio periodico, che ti si presenta come un amico che vuol quasi dirti una sola parola all'orecchio, e che or l'una or l'altra delle utili verità ti suggerisce non in massa, ma in dettaglio, e che or l'uno or l'altro errore della mente ti toglie quasi senza che te ne avveda, è per lo più il più ben accetto, il più ascoltato [...] Il vero fine di uno scrittore di fogli deb'essere di rendere rispettabile la virtù, di farla amabile, d'inspirare quel patetico entusiasmo per cui pare che gli uomini dimentichino per un momento se stessi per l'altrui felicità; il di lui scopo è di rendere comuni, familiari, chiare, e precise le cognizioni tendenti a migliorare i comodi della vita privata, e quelli del pubblico; ma questo scopo dev'essere piuttosto nascosto che palese, coperto dal fine apparente di dilettere, di divertire, come un amico che conversi con voi, non come un maestro, che sentenzi.

Cesare Beccaria, “De' fogli periodici”, *Il Caffè*.

En el invierno del año de 1761, un pequeño grupo de disidentes de la prestigiada, aunque moderada *Accademia dei Trasformati* de Milán, se dieron cita en la casa de Pietro Verri (1728-1797), el joven patricio reformista que había promovido precisamente la escisión, para dar vida, en cambio, a la *Accademia dei Pugni* (conocida también como *Società dei Pugni*), cuya fundación perseguía el objetivo de promover, en armonía con el absolutismo moderado de la soberana austriaca María Teresa, una rápida renovación económica, civil y cultural de la Lombardía. De entre las figuras que acompañaron al fundador de esta Sociedad de los Puñetazos en su apuesta cultural, destacaron la de su hermano Alessandro (1741-1816) y la de Cesare Beccaria (1738-1794). La academia debe su curioso nombre a la animosidad de las discusiones que en ella se desarrollaban, que al parecer eran tan encendidas que a menudo terminaban en no pocas grescas entre los propios asistentes. Al haberse inspirado las ideas del grupo en Locke, Condillac y Helvétius, dicha animosidad, a decir verdad, no era sino la expresión del espíritu particularmente

combativo que se atrevía en la oposición en contra de la conservación de los privilegios de la aristocracia. La Academia representaba la ruptura del sensismo y del utilitarismo con la tradición humanista y jurisprudencial. En efecto, nace en Italia con los hermanos Verri y Beccaria, nos dice Franco Venturi, “quel radicalismo filosofico che Elie Halévy ha tanto profondamente studiato, parlandoci soprattutto della Francia e dell’Inghilterra”.⁵ Con ellos nace en Italia el *Illuminismo*, el cual, sin embargo, se diferenciaba de lo ocurrido en Francia e Inglaterra esencialmente por el vínculo amistoso que éste mantenía con la autoridad religiosa. “Il nostro illuminismo [...] non accetta le punte di anticlericalismo, di ‘antireligioneria’ (per usare un vocabolo dell’Alfieri) di quello francese: i Verri, i Genovesi, i Beccaria non discutevano la Religione, l’attività religiosa del clero, anzi ogni volta che ne avevano l’opportunità dichiaravano il proprio rispetto per quella realtà”, observa Vincenzo Placella.⁶ Pero la diferencia no radicaba tan sólo en este hecho, sino también en la actitud de los ilustrados italianos respecto del poder y del Estado: “[...] nel periodo delle riforme –agrega Placella–, gli intellettuali lombardi, ad esempio, collaboravano tranquillamente col potere assoluto di Vienna, quelli napoletani con i monarchi locali e così di seguito nelle altre regioni”.⁷

No obstante el carácter moderado de la Ilustración italiana, del *Illuminismo* lombardo, al cual ya se ha hecho referencia anteriormente, las ideas de sus representantes milaneses dieron vida prontamente a una publicación que perseguía la difusión del movimiento entre las personas no necesariamente entendidas: el periódico *Il Caffè*. Fundado y dirigido por Pietro Verri, en él participaron también Alessandro Verri y Beccaria, así como Gian Rinaldo

⁵ Franco Venturi, “Illuminismo italiano e Illuminismo europeo”, en Walter Binni y Riccardo Scrivano (ed.), *Antologia della critica letteraria*, p. 703.

⁶ Vincenzo Placella, “Caratteri e figure dell’Illuminismo italiano”, *Dall’Arcadia al Neoclassicismo*, pp. 50, 51.

⁷ *Ibidem*, p. 51.

Carli,⁸ Paolo Frisi, Sabastiano Franchi y Luigi Lambertenghi, entre los más destacados colaboradores. La aparición de nuestro diario delata el entusiasmo que en el grupo causó, por una parte, la empresa enciclopédica de Francia, y, por la otra, el nuevo sistema literario que en el siglo XVIII representaba el periodismo, particularmente en el caso de Inglaterra, en donde éste apareció. El diario de los iluministas lombardos no sólo atestiguaba la producción que en la península, con un ánimo crítico mayor, se nutría cada vez más de la *pubblicistica*, sino que también revelaba con su nombre el nuevo centro de la cultura europea durante el *Settecento*, esto es, la *bottega del caffè*.

Cuando quisieron saber qué opinaba Víctor Hugo respecto a la creciente fama del joven Balzac, dijo a los curiosos que los aplausos con que la gente recibía las obras del robusto escritor no eran más que el resultado de la fútil novedad, de los caprichos de la moda, y que por tanto, el furor suscitado por Balzac, como la moda misma, no era sino algo pasajero, tan pasajero como lo era también el café. Hugo, en ambos casos, estaba equivocado. Es más, no sólo la bebida de los turcos llegada a Europa no desapareció, sino que además los lugares destinados a los rituales de su preparación y consumo, las cafeterías, se convirtieron en verdaderos centros de reunión intelectual y de operación cultural a partir del siglo XVIII. En efecto, la *bottega del caffè* vino a ocupar en esa centuria las funciones que de antiguo desempeñaban la “plaza” del Medioevo, tenida por sede de ceremonias religiosas y de actividades políticas y

⁸ Cuando joven, Gian Rinaldo Carli (1720-1795) se interesó en cuestiones literarias que lo llevaron a escribir, tras de la estela de Scipione Maffei, una tratado intitulado *Indole del teatro tragico antico y moderno* (1743), en donde afirmaba que ni el teatro clásico, ni el renacentista respondían ya a las exigencias de la sociedad moderna. Más importante aún fue su lúcida participación en la publicación periódica de los Verri. En *Il Caffè* publicó un artículo, “Della patria degli italiani”, que gozó de una prolongada resonancia y que al momento de su aparición pareció dar una primera voz al sentimiento patriótico que entonces estaba conformándose en Italia, de una manera obviamente vinculada a la cultura y a la situación histórica italiana, así como también a la mentalidad de esta nueva generación de “técnicos” de la administración y de la economía, llamados a trabajar en cualquier parte, más allá de las barreras existentes entre los distintos estados italianos: no se olvide que Carli, antes de hacerlo en Milán, trabajó primeramente en el Piamonte y en la Toscana. Aunque en el plano teórico y cultural, el artículo citado resulte ser un tanto pobre, su importancia es incontestable ante el hecho de que los liberales del *Ottocento* lo retomaron, en tanto que en él Carli afirmaba, más allá de las discusiones políticas, la unidad de todos los italianos.

económicas; la “corte” renacentista, donde se elaboraron los modelos de esa sociedad, desde la figura del cortesano hasta la concepción áulica de la lengua, pasando por la reelaboración del *eros* platónico; o el “salón” de la primera mitad del *Settecento*, como el de Cristina de Suecia, en cuyo ámbito surgió la Arcadia. Los establecimientos en los cuales se sirve el café significaron el final de la taberna, entre el ocaso de la civilización del vino, compuesta de delirios, embriaguez y posesiones, y el alba de la civilización del café, conformada de reflexión, meditación y claridad de ideas. La cafetería, en suma, se convirtió en un sitio de encuentro y de discusión, una especie de lugar real, pero a la vez ideal en donde fueron posibles las condiciones requeridas para la propagación de las publicaciones periódicas que perseguían la participación activa (con las discusiones que sus contenidos provocaban) y pasiva (con la lectura) de los lectores.

En este sentido, el título del diario, que contiene en primer lugar una alusión al carácter estimulante de sus artículos y a la función que éste se proponía desarrollar despertando la opinión pública de su sopor intelectual, indica también la enorme variedad de los temas que en él se tratan. De acuerdo con la ficción literaria que recorre todo el diario, sus artículos serían, en efecto, la relación de las varias discusiones sostenidas en la *bottega del caffè* de un griego llamado Demetrio, quien había huido de su patria después de que ésta fuera conquista por los turcos. Pietro Verri da cuenta de ello en el número primero de la publicación:

Cos'è questo “Caffè”? È un foglio di stampa che si pubblicherà ogni dieci giorni. Cosa conterrà questo foglio di stampa? Cose varie, cose disparatissime, cose inedite, cose fatte da diversi autori, cose tutte dirette alla pubblica utilità. Va bene: ma con quale stile saranno egli scritti questi fogli? Con ogni stile, che non annoi. E sin a quando fate voi conto di continuare quest'opera? Insin a tanto che avranno spaccio. Se il pubblico si determina a leggerli, noi continueremo per un anno, e per più ancora, e in fine d'ogni anno dei

trentasei fogli se ne farà un tomo di mole discreta: se poi il pubblico non li legge, la nostra fatica sarebbe inutile, perciò ci fermeremo anche al quarto, anche al terzo foglio di stampa. *Qual fine vi ha fatto nascere un tal progetto?* Il fine d'una aggradevole occupazione per noi, il fine di far quel bene, che possiamo alla nostra patria, il fine di spargere delle utili cognizioni fra i nostri cittadini, divertendoli, come già altrove fecero e Steele, e Swift, e Addison, e Pope, ed altri. *Ma perché chiamate questi fogli "Il Caffè"?* Ve lo dirò; ma andiamo a capo.⁹

A continuación, Verri cuenta la historia del griego Demetrio, a quien ya hemos mencionado, y da cuenta del origen de su establecimiento:

Un Greco originario di Citera, isoletta riposta fra la Morea e Candia, mal soffrendo l'avvilimento e la schiavitù, in cui i Greci tutti vengon tenuti dacché gli Ottomani hanno conquistata quella contrada, e conservando un animo antico malgrado l'educazione e gli esempi, son già tre anni che si risolvette d'abbandonare il suo paese: egli girò per diverse città commercianti, da noi dette *le scale del Levante*; egli vide le coste del Mar Rosso, e molto si trattenne in Mocha, dove cambiò parte delle sue merci in caffè del più squisito che dare si possa al mondo; indi prese il partito di stabilirsi in Italia, e da Livorno sen venne in Milano, dove son già tre mesi che ha aperta una bottega addobbata con ricchezza ed eleganza somma. In essa bottega primieramente si beve un caffè che merita il nome veramente di caffè; caffè vero verissimo di Levante, e profumato col legno d'aloë, che chiunque lo prova, quand'anche fosse l'uomo il più grave, l'uomo il più plumbeo [*sic.*] della terra bisogna che per necessità si risvegli, e almeno per una mezz'ora diventi uomo ragionevole. In essa bottega vi sono comodi sedili, vi si respira un'aria sempre tepida e profumata che consola: la notte è illuminata, cosicché brilla in ogni parte l'iride negli specchi e ne' cristalli sospesi intorno le pareti e in mezzo alla bottega; in essa bottega chi vuol leggere trova sempre i fogli di novelle politiche, e quei di Colonia, e quei di Sciaffusa, e quei di Lugano, e vari altri; in essa bottega chi vuol leggere trova per suo uso e il *Giornale Enciclopédico*, e l'*Estratto della Letteratura Europea*, e simili buone raccolte di novelle interessanti, le quali fanno che gli uomini che in prima erano romani, fiorentini, genovesi, o lombardi,

⁹ Pietro Verri, "Cos'è questo 'Caffè'?", *apud* Cesare Segre y Clelia Martignoni (ed.), *Testi nella storia. La letteratura italiana dalle origini al Novecento*, vol. II, *Dal Cinquecento al Settecento*, pp. 1197-1198.

ora sieno tutti presso a poco europei; in essa bottega v'è di più un buon atlante, che decide le questioni che nascono nelle nuove politiche; in essa bottega per fine si radunano alcuni uomini, altri ragionevoli, altri irragionevoli, si discorre, si parla, si scherza, si sta sul serio; ed io, che per naturale inclinazione parlo poco, mi son compiaciuto di registrare tutte le scene interessanti che vi vedo accadere, e tutt'i discorsi che vi ascolto degni da registrarsi; e siccome mi trovo d'averne già messi in ordine vari, così li do alle stampe col titolo *Il Caffè*, poiché appunto son nati in una bottega di caffè.¹⁰

A partir de todo lo cual, se entienden claramente las razones que hicieron de *Il Caffè* un publicación periódica profundamente distinta con respecto de los otros diarios que habían aparecido durante la primera mitad del '700, como por ejemplo el *Giornale de' Letterati d'Italia* de Maffei, Zeno y Vallisnieri. Los diarios de entonces, en efecto, aun teniendo como finalidad la difusión de la cultura en la península, se mantenían en un nivel de alta, elevada divulgación, conservando a la vez un tono togado y académico. Ninguna otra expresión más antiacadémica, ágil y viva que la de *Il Caffè*, escrito con un lenguaje distante de toda prescripción *cruscante*, sin fobias por palabras elaboradas a partir incluso de modelos extranjeros. En consecuencia, el periódico, por la novedad de los temas, y por el propósito de incidir en el desarrollo económico y civil de la Lombardía, apoyando la política austríaca mediante la formación de una opinión pública conducida en tal dirección, representó un hecho inusitado respecto a los principales diarios lombardos de carácter puramente literario y erudito, como en el caso de la *Raccolta Milanese*, o del boletín oficial de noticias políticas y administrativas, falto de una reelaboración crítica de éstas, como lo había sido la *Gazzetta di Milano*. Habiéndose distanciado decididamente de estos modelos, y habiendo capitalizado las distintas experiencias de la prensa en Italia –a saber: la *Gazzetta Veneta* (1760-1761) y el *Osservatore* (1760-1762) de Gasparo Gozzi, así como también la *Frusta letteraria* (1763-1765) de Giuseppe Baretti–, *Il*

¹⁰ *Ibidem*, pp. 1198-1199.

Caffè se había inspirado en la célebre empresa periodística del *Spectator* (1711-1712) de Joseph Addison y de Richard Steele, en cuyo décimo número, del 12 marzo de 1711, se nos aparecen las semejanzas entre ambos periódicos:

Fu detto di Socrate che portò la filosofia giù dal cielo a dimorare tra gli uomini; e mia ambizione sarà che di me si dica, che ho portato la filosofia fuori dagli studi e dalle biblioteche, dalle scuole e dai collegi, ad abitare nei circoli e nei ritrovi, presso le tavole da tè e nei caffè. Perciò raccomanderei particolarmente queste mie riflessioni a tutte le famiglie ordinate, che dedicano un'ora ogni mattina al tè e al pane e burro; e caldamente le consiglierei pel loro bene di disporre che questo giornale venga recapitato con puntualità, e considerato parte del servizio del tè.¹¹

Con la publicación de *Il Caffè*, así, desaparece la figura inglesa del “periodista-observador”, que reflexionaba sobre hechos y cuestiones de moral; y aparece en Italia, en cambio, la figura del “intelectual-periodista”, quien razona, dialoga con sus iguales y con el público, de las más variadas cuestiones: de la literatura a la jurisprudencia, pasando por la botánica y la economía. De tal suerte que los temas tratados en el diario son todos diversos y, podría decirse, hasta dispares; pero convergentes en lo tocante a la difusión de los *lumi*, al desarraigo de prejuicios sociales y económicos.

La actitud que asumieron los jóvenes fundadores y colaboradores de *Il Caffè* fue, como ya se ha dicho, de respeto por la autoridad constituida que ellos intentaban “ilustrar” mostrándole cómo ciertas medidas a favor del pueblo se convertirían en ventajas para el soberano mismo. El discurso político, por otra parte, se mantuvo siempre al margen de planteamientos reformistas y soluciones de fondo para situaciones concretas como, por ejemplo, la de la propia Lombardía. Utilitarismo e igualitarismo conformaban la visión política de los

¹¹ Joseph Addison, “Ho portato la filosofia ad abitare nei circoli e nei ritrovi, presso le tavole da tè e nei caffè”, *apud* Remo Ceserani y Lidia De Federicis, *Il materiale e l'immaginario*, vol. III, *L'antico regime, riforme, rivoluzioni*, pp. 979. La referencia procede originalmente de J. Addison, *Lo spettatore*, trad. de Mario Praz, Torino, Einaudi, 1943, p. 22.

autores de *Il Caffè*: la máxima felicidad dividida entre el mayor número posible de ciudadanos era el impulso de Beccaria y de Pietro Verri, para quienes, en la persecución de ese anhelo, era absolutamente necesario “modernizar” la legislación de su época.¹²

Breve, sin embargo, fue la vida de *Il Caffè*. Las publicaciones del diario alcanzaron los 74 números entre 1764 y 1765 (36 en el primer año, y 38 en el segundo), circulando ininterrumpidamente cada diez días, después de lo cual fueron recogidos en dos volúmenes correspondientes a cada uno de los años de su duración. Pero, cabría preguntarnos, ¿cuál fue la causa de su desaparición? La respuesta es clara: el compromiso que comportaban los altos cargos que los colaboradores de *Il Caffè* ocuparon en la administración habsbúrgica milanesa después del renombre adquirido por la publicación –a partir de la importancia adquirida por el grupo en el extranjero tras de la traducción en París de *Dei deliti e delle pene* de Beccaria–, impidió que pudieran disponer del tiempo suficiente para dedicarse en su totalidad a la efervescente empresa editorial de antaño.

Ésta es, en muy pocas palabras, la historia de *Il Caffè* o, como algunos otros lo llamaron, la *Enciclopedia* italiana.

¹² Al margen de lo hasta aquí sugerido, creemos conveniente recordar las características que de *Il Caffè* señala atinadamente Aldo Vallone, “Il trapasso dall’Illuminismo al Romanticismo”, *La letteratura italiana del secolo XVIII*, p. 109: “a) varietà e moltitudine delle cose trattate (come voleva appunto l’età dei lumi), intese però sotto un aspetto diverso dall’enciclopedismo medievale; b) il sapere invocato come motivo di rinascita umana, a cui tutti sono invitati, non più sentito come mezzo essenziale della volontà di conquista e di dominio di un ‘virtuoso’; c) governo federale-europeo contro il feudale principio monarchico; per cui idee, confessioni e battaglie dei redattori del *Caffè* concorreranno direttamente e più strettamente di quel che non sembri a costituire e ad avviare i problemi e i propositi della storiografia civile del Sette ed Ottocento; d) d’altra parte, mancanza di fervore religioso (non morale ch’era invece vivissimo), e di patriotismo nazionale (dietro la lezione di una Europa culturale ed illuministica), che nel *Caffè* è tutto al più ‘la volontà di giovare al proprio paese in qualunque modo possibile, sia pure col sussidio delle forze straniere.’” Asimismo, para una más amplia descripción de los temas tratados por los redactores de *Il Caffè*, véase V. Placella, “L’Illuminismo lombardo e *Il Caffè*”, *Dall’Arcadia al Neoclassicismo*, pp. 56-69.

II.2.1.1. La función de la literatura en el programa reformista de *Il Caffè*

Habiendo considerado el contexto hasta este punto descrito, sería lícito preguntarnos cuál era el lugar que la cultura literaria ocupaba en el programa reformista de los intelectuales de *Il Caffè*. Probablemente, podría responderse no muy grande y, en general, confinado a esos sectores que mejor se pueden vincular a las actividades reformistas en el campo social. Para los iluministas lombardos, en efecto, cultura y literatura tienen esencialmente una finalidad ética y social, en tanto que éstas deben servir como medio de difusión de los temas reformistas a través de la exhortación a la renovación y a la sátira de lo viejo. Puede decirse, en otras palabras, que cultura y literatura poseen una función de educación y de preparación de la opinión pública frente a la actividad de los reformadores. En la atribución de una función seria y educativa a la literatura, los iluministas recorren un camino ya andado a principios del siglo por la Arcadia y por Muratori, y que aún antes había sido indicado por los jesuitas durante el '600. En este aspecto, bien pueden ser relacionados, al mismo tiempo, con gran parte de los literatos dieciochescos italianos, como Algarotti, Bettinelli, Baretti o Cesarotti, partícipes todos de una misma tradición, pero diferenciables sólo por el modo distinto y la diversa intensidad con que acentúan éste o aquel motivo. Con esta larga tradición, los iluministas tienen en común con dichos personajes muchos de sus temas más importantes: la idea de que la literatura debe servir para despertar a los italianos de una suerte de ocio secular, afrontando temas de utilidad pública y proscribir, para alcanzar tal fin, las diferentes cosas inútiles del siglo, como el petrarquismo y la imitación de los clásicos, o como el purismo de la *Accademia della Crusca*, que ellos entendían como la imitación servil de la tradición literaria florentina. El artículo que Pietro Verri publicó en el número XIX de *Il Caffè*, “Pensieri sullo spirito della letteratura d'Italia”, es una síntesis perfecta de todos estos motivos, así como también una auténtica *summa* de las posiciones literarias del grupo, en el cual

podemos leer estas palabras a propósito de la supuesta decadencia literaria de Italia durante el *Settecento*:

Nell'Italia nostra però vi sono tuttavia gli *Aristotelici* delle lettere, come vi furono della filosofia, e sono quei tenaci adoratori delle parole, i quali fissano tutti i loro sguardi sul conio d'una moneta, senza mai valutare la bontà intrinseca del metallo; e corron dietro, e preferiscono nel loro commercio un pezzo d'inutile rame ben improntato e liscio a un pezzo d'oro perfettissimo, di cui l'impronto sia fatto con minor cura. Immergeteli in un mare di parole, sebben anche elleno non v'annunzino che idee inutili o volgarissime, ma sieno le parole ad una ad una trascelte e tutte insieme armoniosamente collocate ne' loro periodi, sono essi al colmo della loro gioia. Mostrate loro una catena ben tessuta di ragionamenti utili, nuovi, ingegnosi, grandi ancora; se una voce, se un vocabolo, una sconciatura risuona al loro piccolissimo organo, ve la ributtano come cosa degna di nulla. Sono que' tali come quel raccoglitore dei libri, il quale gli sceglieva sulla eleganza della rilegatura, rare volte osservandone il titolo, non che l'opera [...] Questi inesorabili parolai sono il più forte ostacolo, che incontrano anche al dì d'oggi in Italia i talenti, che sarebbero dalla natura altronde felicemente disposti per le lettere: essi co' loro rigidi precetti impiccoliscono ed estinguono il genio de' giovani nell'età appunto più atta a svilupparsi; essi colle eterne loro dicerie intimoriscono talmente i loro disgraziati alunni, che in vece di sollevarsi con un felice ardimento, scrivendo, a quell'altezza, a cui giunger possono le loro forze, con mano tremante servilmente si piegano alla scrupolosa imitazione di chi fa testo di lingua; e quel pittore, il quale nelle prime opere sue, se fosse stato libero, avrebbe prodotte molte bellezze, e alcuni difetti, per migliorare poi sempre colla propria sperienza, s'agghiaccia colla pedanteria dell'imbecille e venerato suo maestro, e per troppo temere i difetti, non produce più né difetti né bellezze proprie, ma oscure e dispregevoli copie non mai capaci di dar un nome all'autore.¹³

Asimismo, no es de sorprender que en sus artículos de carácter literario, los iluministas de *Il Caffè*, en particular los hermanos Verri y Beccaria, den gran importancia al problema de la lengua, entendiendo ésta como uno de los más

¹³ Pietro Verri, "Pensieri sullo spirito della letteratura d'Italia", *apud* Alberto Asor Rosa (ed.), *Storia e antologia della letteratura italiana*, vol. 12, *L'Illuminismo e Parini*, ed. de Claudio Colaiacomo, pp. 27-28.

importantes vehículos de las ideas. También aquí siguen un antiguo postulado que se remonta al corazón mismo de la cultura contrarreformista, de acuerdo con la cual las *cosas*, no las *palabras*, deben ocupar para un escritor el primer lugar en orden de importancia, mientras que las *palabras* cuentan en tanto que refuerzan en la mente la eficacia de las *cosas*. Pero, nos preguntaríamos de inmediato, ¿qué se entiende por *cosas*? Ésta serían esencialmente, y es obvio, las reformas y el espíritu, la ideología que las conforma, y que deben convertirse, diríamos, en una suerte de linfa espiritual para la sociedad. En esta implícita pero continua referencia a las reformas, los iluministas se diferencian de otros escritores que en el '700 se ocuparon del mismo modo del problema de la lengua. Esta postura, en efecto, no es propia solamente de los iluministas, pues la encontramos también en literatos que con el *Illuminismo* no están del todo relacionados, como en el caso de Baretti, Bettinelli, Cesarotti y Galeani Napione, por citar a los más célebres. Debido a su espíritu reformador, en los iluministas se encuentra presente, con respecto de estos otros escritores, un extremismo totalmente particular, cuya decidida declaración consistía en la máxima disposición a la ruptura de la tradición introduciendo en la lengua, ahí donde sea necesario, términos extranjeros. En tales términos lo expresa Alessandro Verri en la célebre “Rinunzia avanti notaio degli autori del presente foglio periodico al Vocabolario della Crusca”:

Consideriamo [...] che le parole servano alle idee, ma non le idee alle parole, onde noi vogliamo prendere il buono quand'anche fosse ai confini dell'universo, e se dall'inda, o dall'americana lingua ci si fornisce qualche vocabolo ch'esprimesse un'idea nostra, meglio che colla lingua italiana, noi lo adopereremo, sempre però con quel giudizio che non muta a capriccio la lingua, ma l'arrichisce, e la fa migliore.¹⁴

¹⁴ Alessandro Verri, “Rinunzia avanti notaio degli autori del presente foglio periodico al Vocabolario della Crusca”, *apud* Alberto Asor Rosa (ed.), *op. cit.*, p. 18.

Sin embargo, es sintomático que mientras en el nivel de los vocablos el grupo se declare a través de Verri dispuesto a tanto, en el nivel más general de la categorías retóricas continúa unido, a la par de otros teóricos del siglo, a antiguos conceptos clasicistas y jesuíticos como la *pieghevolezza*, la *urbanità*, y, por sobre todos los demás, el menos específico pero más compresivo de *genio della lingua*.

En el ya citado artículo de Pietro Verri *Pensieri sullo spirito della letteratura*, observamos por último cómo, en armonía con una actitud extremadamente difundida entre los literatos italianos, el problema de la lengua asume el privilegio de una importancia absolutamente central, identificado con los problemas más generales de renovación cultural y científica. Y cierto es que ésta no es una prueba de la vocación antiliteraria del *Illuminismo* italiano, sino más bien de la presencia en éste de un poderoso componente retórico.

Habiendo hasta aquí descrito el *quid* del *Illuminismo* lombardo, vamos a dirigir nuestra atención ahora a las personalidades más destacadas de este movimiento, es decir, a Pietro Verri y Cesare Beccaria.¹⁵

II.2.2. Pietro Verri

Esta panorámica general nos conduce necesariamente al examen de la obra del más activo y más inteligente de los iluministas lombardos, es decir, Pietro Verri (1728-1797).¹⁶ Habiendo nacido en una familia perteneciente a la rica aristocracia milanesa, estudió en un colegio jesuítico de Monza, en los salones de Sant’Alessandro, cuyos gastos eran sostenidos por los Barnabitas en Milán; ingresó más tarde al Colegio Nazareno de Roma, y concluyó finalmente sus

¹⁵ Por su actividad literaria, mayor y más intensa que la del resto del grupo, abordaremos en nuestro siguiente capítulo a Alessandro Verri.

¹⁶ Para la elaboración de las notas biográficas de cada uno los personajes que abordamos, a menos de que se indique lo contrario, me he valido del *Grande dizionario enciclopedico UTET*, XIX vols., 3ª ed., Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1969-1973 (c 1967).

estudios oficiales en el parmesano Colegio de los Nobles, dirigido también por los jesuitas. Habiendo regresado al seno familiar en 1748, el joven Verri se opuso rápidamente a su padre (quien era un alto funcionario de gobierno: fungía como vicario en la capital lombarda, y estaba por convertirse en regente del Supremo Consejo de Italia en Viena), cuyas ideas sobre la superioridad social y la conservación de los privilegios de la nobleza él no compartía.

En 1750 fue adscrito a la ya mencionada *Accademia dei Trasformati*, en donde compuso algunos escritos burlescos y satíricos, además de haber traducido las obras teatrales de Destouches (1754) en colaboración con Vittoria Ottoboni, quien era esposa del duque Gabrio Serbelloni y a quien se había unido sentimentalmente.

Jamás logró adaptarse a la mentalidad de la vieja clase dirigente de la Lombardía, hecho que lo impulsó a enrolarse en el 1759 en el ejército imperial, donde obtuvo el rango de capitán; una vez enlistado, combatió en la Guerra de los Siete Años. Sin embargo, también la experiencia militar fue desilusionante, y en 1760 se encontraba ya de regreso en Milán. Al año siguiente, como ha sido advertido, fundó con un grupo de amigos de ideas reformadoras la *Società dei Pugni*. Paralelamente a nuevos escritos satíricos y burlescos, compuso también otros trabajos de índole moral y económica, e inspirados al mismo tiempo en las ideas iluministas y sensistas de la época, como las *Meditazioni sulla felicità* (1763), las *Memorie storiche sulla Economia pubblica dello Stato di Milano* (1768), las *Riflessioni sulle leggi vincolanti principalmente il commercio dei grani* (1769), y las *Meditazioni sull'economia politica* (1771). Mientras tanto, había emprendido la carrera administrativa, librando una áspera batalla en contra de la asignación de la gestión de los impuestos indirectos sobre los alimentos a concesiones privadas. Ya había expuesto sus ideas con este propósito en 1763 en un estudio sobre el comercio milanés dirigido al gobierno de Viena, y las había contraatacado de inmediato algún miembro de la Junta instituida para modificar

las leyes relativas a la contrata de los impuestos (1764), granjeando para sí numerosos enemigos. En 1770, el gobierno habsbúrgico estableció por completo la atribución de los impuestos indirectos a la gestión pública, pero alejó de la dirección de la reforma a Verri, quien debió apartarse irritado y desilusionado. Sin embargo, continuó con el desarrollo de su carrera: en 1772 fu nombrado vicepresidente del Supremo consejo de economía, y en 1783 consejero del Estado. Suprimido el Consejo de cámara en 1786, Verri se retiró a la vida privada. Mientras todo ello ocurría, habíase dedicado a la redacción de más obras, entre las cuales se encontraban el *Discorso sull'indole del piacere e del dolore* (1773), los *Pensieri politici sulla Corte di Roma e sul Governo della Repubblica Veneta* (1783), y la *Storia di Milano* (1783). Los acontecimientos revolucionarios en Francia lo indujeron a nuevas meditaciones, de las cuales dio testimonio en varios opúsculos, como *Alcuni pensieri sulla rivoluzione accaduta in Francia*, y los *Pensieri sullo stato politico del Milanese nel 1790*, en los cuales sostenía la necesidad de una constitución para el ducado de Milán.

Cuando los franceses ocuparon su ciudad y crearon en ella una municipalidad republicana (1796), decidió participar de ella comprometida y combativamente. Empero, un ataque al corazón le arrebató la vida durante una reunión del nuevo órgano administrativo.

De entre la vasta obra verriana, como lo hemos ya sugerido, debe repararse en la importancia que su empresa periodística significó, en general, para la cultura lombarda del *Illuminismo*, y, en particular, para los motivos que animaban la cultura literaria de entonces. Recordemos, así, que entre los artículos que Verri publicó en *Il Caffè* (1764-1766) no pocos eran de carácter literario. Los más representativos de éstos eran una reseña del *Mezzogiorno* de Parini, quien le fuera desde siempre antipático; un artículo sobre el arte cómico, el cual, en cambio, dimanaba simpatía y profunda comprensión por el teatro de Goldoni, de quien intuía ya por entonces su modernidad; y, en fin, los *Pensieri*

sullo spirito della letteratura italiana, un ensayo mediante el cual se nos aparecen claramente los posicionamientos literarios de Verri y, por extensión, de todo el grupo. Es éste un ensayo duramente polémico contra la literatura anquilosada (“quella scienza di vocaboli che tiraneggiava le menti degli uomini”); vehemente de entusiasmo por la nueva cultura, por el “nome sacro di filosofo”; ásperamente inmisericorde contra los “*Aristotelici delle lettere*” y los “inesorabili parolai”; propositivo de una nueva concepción de la lengua que, ideada sensistamente como instrumento moderno y vivo de cultura, reconquistase “quel naturale tornio e quella pieghevolezza all’idee di ciascuno scrittore, che forma il primario genio delle lingue vive”.¹⁷

Es de particular importancia, por su parte, el ya mencionado *Discorso sull’indole del piacere e del dolore*. Portavoz de Locke y Condillac, Verri afirma en su tratado –además de sostener, adelantándose a Freud, que la dinámica propulsora del ser humano es el principio del placer y el rechazo del dolor– que en la conciencia del espectador, como atinadamente observa Vincenzo Placella, “l’arte è preparata [...] da vaghe, indefinibili sensazioni di dolore, di malessere (‘dolori innominabili’, li chiama il Verri), che l’arte, appunto, provvede a sedare (perciò chi sta perfettamente bene e non ha problemi non s’interessa ad essa, secondo Verri). Ma, a sua volta, essa produce altri dolori, della stessa sorte, in un continuo equilibrio di spinte piacere-dolore”.¹⁸ Para Verri, en suma, el arte suscita o mitiga el *pathos* (adelantándose en ello también a Schopenhauer y al Nietzsche de *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*), un concepto que anuncia, como después lo hará también el de “genio”, que la era de la razón cede, cada vez más, al sentimiento y la pasión de los nuevos tiempos.

¹⁷ Todas esta referencias han sido extraídas de Pietro Verri, “Pensieri sullo spirito della letteratura d’Italia”, *apud* Alberto Asor Rosa (ed.), *Storia e antologia della letteratura italiana*, vol. 12, *L’Illuminismo e Parini*, ed. de Claudio Colaiacamo, pp. 20-29. Las cursivas que en ellas aparecen pertenecen al autor.

¹⁸ Vincenzo Placella, “La cultura e la letteratura italiana del secondo Settecento”, *Dall’Arcadia al Neoclassicismo*, p. 78.

Ahora toca el turno a las *Osservazioni sulla tortura*, que sería lícito considerar una de las dos obras sustantivas de la Ilustración italiana (la otra es el texto antonomástico de Beccaria, de que trataremos más adelante), una obra que sin embargo no fue publicada en vida del autor, debido al reformismo atemperado y prudente que en los últimos años lo caracterizó. El tema de la reforma del aparato judicial, que ocupó durante mucho tiempo el centro de los intereses del *Illuminismo* lombardo, es tratado por Verri en estas *Osservazioni* a partir de un relevante “caso”, cuyas actas él exhuma para su análisis, con la finalidad de delatar los límites de una arbitraria e irracional concepción del derecho. Estudiando la crisis económica del estado de Milán en el siglo XVII, Verri descubrió una serie de documentos relativos a la gran peste de los años 1630 y 1631, misma que será descrita más tarde por Manzoni en *I promessi sposi*; entre ellos, las actas del brutal e inhumano proceso al cual fueron sometidos por entonces los llamados *untori*. De tales documentos obtuvo la noticia de cómo el origen de la epidemia no fue reconocido en el contagio—consecuencia inevitable de la carestía que por años habíase prolongado y de la ignorancia de las más elementales reglas de higiene—, sino en el esparcimiento de una suerte de “ungüentos” infectos sobre los muros de la ciudad por parte de un grupo de sicarios a sueldo que seguían las inicuas instrucciones de los enemigos políticos de la ciudad, o que incluso habían sido enviados expresamente por el Demonio mismo:

La pestilenza andava sempre più mietendo vittime umane e si andava disputando sulla origine di quella anzi che accorrervi al riparo. Gli uni la facevano discendere da una cometa che fu in quell'anno osservata nel mese di Giugno *truci ultra solitum etiam facie*, come scrive il Ripamonti pag. 110,¹⁹ altri ne davano l'origine agli spiriti infernali e v'era chi attestava d'avere distintamente veduto giungere sulla piazza del Duomo un signore strascinato da sei cavalli bianchi in un superbo

¹⁹ Verri se refiere a la obra *De peste quae fuit anno MDCXXX libri V* del canónico e historiador Giuseppe Ripamonti (1577-1643), que era una de sus fuentes primarias.

cocchio e attorniato da numeroso corteggio. Si osservò che il signore aveva una fisionomia fosca ed infuocata, occhi fiammeggianti, irsute chiome e il labbro superiore minaccioso. Entrato questi nella casa ivi furono osservati tesori, larve demoni e seduzioni d'ogni sorta per addescare gli uomini e prendere il partito diabolico.²⁰

Compartían esta creencia, al mismo tiempo, el pueblo y los magistrados, a tal punto que sólo unos cuantos encontraron la fuerza para oponerse a la opinión dominante, como Verri lo relata inmediatamente después:

Fra tai deliri si perdevano i cittadini anche più distinti e gli stessi magistrati e in vece di tenere con esatti ordini segregati i cittadini gli uni dagli altri, in vece di intimare a ciascuno di restarsene in casa destinando uomini probi ai quartieri diversi per somministrare quanto occorreva a ciascuna famiglia, rimedio il solo che possa impedire la comunicazione del malore, e rimedio che, addoperato dappprincipio, avrebbe forse con meno di cento uomini placata la pestilenza, in vece dico di tutto ciò si comandò con una assai mal intesa pietà una processione solenne nella quale si radunarono tutti i ceti de' cittadini e trasportando il corpo di San Carlo per tutte le strade frequentate della Città, ed esponendolo sull'altar Maggiore del Duomo per più giorni alle preghiere dell'affollato popolo prodigiosamente si comunicò la pestilenza alla città tutta, ove da quel momento si cominciarono a contare sino novecento morti ogni giorno.²¹

Inmersos en la más luctuosa ignorancia, abandonados a los más absurdos y atroces delirios, movidos por el furor de la supersticiosa credulidad, los milaneses, habiendo recurrido a exorcistas, a astrólogos, a la Inquisición y a la tortura, permitieron que “cento cinquanta mila cittadini” murieran “scannati dalla ignoranzia”, según el cálculo más conservador de Verri.²² Sin embargo, está aún por ocurrir uno de los episodios más oscuros de la historia milanesa: la pesquisa de los *untori*, los que supuestamente “untaban” de pestilencia las casas de la gente de bien. Quienes pagaron las consecuencias de todas estas

²⁰ Pietro Verri, *Osservazioni sulla tortura*, ed. de Giulio Carnazzi, pp. 57-58.

²¹ *Ibidem*, p. 58.

²² *Ibid.*, p. 59.

acusaciones fueron dos modestos ciudadanos, el comisario de sanidad Guglielmo Piazza y el barbero Giangiacomo Mora, quines, habiendo sido acusados injustificadamente, fueron llevados a los tribunales milaneses, en donde fueron torturados hasta declararse culpables de los cargos imputados, a cambio de la cesación del dolor infligido. Confesos, los *untori* fueron condenados poco después a una muerte atroz e infame.

Ahora bien, de los dieciséis capítulos en que se divide la obra, los primeros ocho narran con detalle el caso. Los progresos de la ciencia, observa Verri, han demostrado que la de las unciones no es sino una cómoda salida que los magistrados hallaron para satisfacer la opinión pública, a la cual ofrecieron como pábulo un par de infelices, un par de supuestos culpables, mientras que la responsabilidad principal de la epidemia, a todas luces, debía reconocerse en la evidente incapacidad del Estado que le hizo frente, así como en la furiosa ignorancia de aquel siglo. Mediante el examen de los autos procesales, que fueron puntillosamente reconstruidos, Verri logra establecer con claridad la aberrante preeminencia judicial de que gozaba el empleo de la tortura en la estimación de la culpabilidad, no sólo en el caso de los *untori* sino en el de cualquier otro.

A su vez, la segunda parte de estas *Osservazioni* consiste en una concisa arenga en contra de la tortura. En ella, su autor niega que se la pueda considerar un medio para encontrar la verdad, puesto que la utilización de la tortura en los procesos es, en realidad, un signo inequívoco de debilidad en la máquina judicial. Asimismo, Verri responde a las objeciones corrientes que pugnaban por la conservación de la práctica de los suplicios corporales en nombre de la autoridad de los criminalistas clásicos.

Ahora bien, aun cuando los hechos que describe y comenta son en mucho escalofriantes, Verri permanece siempre contenido. Su objetivo no es provocar compasión en el lector por los infortunados que sufren al ser inicua-

torturados, sino evidenciar, indignado, “la absurdidad y la insensatez del método”.²³ Su interés radica, en cambio, en demostrar el fracaso que comporta la técnica del dolor. La inutilidad de la tortura es evidente, pues jamás conduce a los resultados esperados. La justicia, por su parte, niega los resultados obtenidos de su método: aquellos infelices, cuya inocencia era incuestionable, admitían lo que fuera a cambio de la cesación del sufrimiento al cual eran sometidos. La lectura del texto, así, “se transforma en algo mucho más persuasivo que si fuera acompañado con inflamadas palabras de persuasión”,²⁴ como sostiene Lamberti en su lúcido artículo sobre el *Illuminismo*.

En armonía con la tesis sostenida por el amigo Beccaria en el *Dei delitti e delle pene*, Verri concluye hacia el final de su tratado que ninguna justificación es válida a la luz de la razón, la cual reconoce en la tortura un instrumento para despachar absuelto al culpable, si resiste el suplicio la fibra de su cuerpo, o, por lo contrario, para condenar inocente al débil, del mismo modo en que ocurrió en aquella oscura página en la historia milanesa que vio como protagonistas al comisario de sanidad y a un zapatero, cuya única culpa fue el acercarse demasiado a los muros de la calle para guarecerse de la molesta lluvia de Milán:

Mi pare impossibile che l'usanza di tormentare privatamente nel carcere per avere la verità possa reggere però lungo tempo ancora dopo che si dimostra che molti e molti innocenti si sono condannati al supplizio per la tortura, ch'ella è uno strazio crudelissimo e adoperato talora nella più atroce maniera, che dipende dal capriccio del giudice solo e senza testimonj l'inferocire come vuole; che questo non è un mezzo per avere la verità né per tale lo considerano le leggi né i Dottori medesimi, che è intrinsecamente ingiusta, che le nazioni conosciute dell'antichità non la praticarono, che i più venerabili scrittori sempre la detestarono, che s'è introdotta illegalmente ne' secoli della passata barbarie e che finalmente oggigiorno varie nazioni l'hanno abolita e la vanno abolendo senza inconveniente alcuno.²⁵

²³ M. Lamberti, *op. cit.*, p. 228.

²⁴ *Ibidem*, p. 229.

²⁵ P. Verri, *op. cit.*, pp. 143-144.

Una primera redacción de las *Osservazioni sulla tortura e singolarmente sugli effetti che produsse all'occasione delle unzioni malefiche alle quali si attribuì la pestilenza che devastò Milano l'anno 1630* (como reza el título completo de la obra) data de 1770; una segunda, de hecho la definitiva, se llevó a cabo entre el 1776 y el 1777, mas la obra no fue publicada sino póstumamente en 1804. De ella se nutre la *Storia della Colonna infame*, en la cual Manzoni regresaba sobre el episodio de las unciones milanesas con el propósito de comprobar las responsabilidades personales de los jueces, así como la perentoria debilidad de toda supuesta justificación humana. A propósito de las relaciones interdialogicas entre Manzoni y el *Illuminismo*, en quien es posible reconocer un epígono de la lucha iniciada en el siglo anterior por los iluministas lombardos en defensa de lo que hoy llamaríamos los derechos humanos (una lucha, dicho sea de paso, altamente humanitaria y hondamente moral), creemos necesaria la consideración de estas atinadas observaciones de Lamberti:

Manzoni agrega lo que faltaba al estudio del ilustre tío y al tratado del famoso abuelo:²⁶ la perspectiva moral en la condena de las prácticas procesales violatorias de la integridad humana. Manzoni desmantela toda posible disculpa de los jueces que decidieron (con decisión consciente) aplicar el monstruoso método de interrogación que las mismas leyes escritas y comentadas por innumerables juristas a través de los siglos consideraban, si permitido, inseguro, contraproducente, abierto al riesgo de sadismos inútiles; que decidieron (con decisión consciente) creer en lo que no era creíble, en un delito 'física y moralmente imposible'; que cedieron no a la ignorancia de sus tiempos y al permiso legal de aplicar la tortura, sino a las *pasiones* perversas del ánimo: rabia, miedo, conveniencia. Manzoni pone al hombre frente a su conciencia y frente a Dios: la voz de la razón que permite reconocer lo absurdo de una circunstancia, no es la sola voz

²⁶ Sobre el árbol genealógico de Manzoni, ha escrito la misma Lamberti, *op. cit.*, p. 229: "Giulia, la hija de Cesare Beccaria, había contraído un matrimonio arreglado por la familia, con un anciano gentilhomme de la provincia milanesa, de apellido Manzoni. El niño que nació de esta unión llevó el apellido Manzoni, pero la sangre que corría en sus venas era de la familia Verri (Pietro y Alessandro tenían un hermano menor, Giovanni, que también frecuentaba la casa de Beccaria), y el nombre, Alessandro, lo demostraba".

que en su corazón el hombre puede escuchar; hay también, más poderosa, la voz que le hace reconocer la iniquidad, que le indica ‘las verdaderas y eficientes causas’ de sus actos inicuos.²⁷

Por lo hasta aquí sugerido, los varios aspectos de la reflexión de Verri, económicos, históricos, políticos, literarios, sociológicos y morales, pueden considerarse explicaciones distintas, aunque armónicas, de una única actividad encaminada a la realización de aquel ideal respecto del ascenso de las condiciones generales de la vida humana, el cual compartía con los más ilustres espíritus de la Europa ilustrada. Por tal actividad y como fundador de la *Accademia dei Pugni* y de *Il Caffè*, Pietro Verri es la figura, aunque eclipsado por la fama del amigo Beccaria, más coherente, más típica, más representativa del *Illuminismo*.

11.2.3. Cesare Beccaria

Nacido en el año de 1738 de una noble y acomodada familia milanesa, Cesare Beccaria tuvo, al igual que Pietro Verri, una difícil adolescencia entre los suyos y en la escuela. De los ocho a los dieciséis años estudió con los jesuitas en el Colegio Farnese de Parma, el mismo donde también había estudiado el futuro amigo Pietro Verri, y en el cual demostró desde muy temprano poseer habilidades para el cálculo, por lo que le fue dado el gracioso sobrenombre de “Newtoncino”. En 1758 se graduó en derecho por la universidad de Pavía, pero pocos o para nada positivos debieron haber sido sus primeros contactos con el mundo legal. Por entonces, fue aceptado su ingreso en la *Accademia dei Trasformati*.

El encuentro y la naciente amistad con Pietro Verri representaron el momento resolutivo de una existencia hasta entonces abúlica y desordenada.

²⁷ *Ibidem*, pp. 229-230.

Una vez acogido en la *Società dei Pugni*, recibió de Verri la ayuda necesaria para resolver un gravoso conflicto familiar, un conflicto que, de hecho, lo oponía a sus propios padres debido a la elección de su esposa. En efecto, Beccaria se había enamorado de una muy joven *damina* llamada Teresa Blasco, quien, sin embargo, era poseedora de un patrimonio insuficiente pues provenía de orígenes más humildes que los de la familia de Beccaria. La desposó finalmente en 1762, el mismo año en que diera su primera obra a la imprenta por consejo del amigo Verri, la cual consistía en un polémico estudio que llamó *Del disordine e de' rimedi delle monete nello stato di Milano*, mediante el cual intervino con lucidez en el delicado debate financiero que desencadenó en su contra y en la de sus simpatizantes la cólera de los conservadores. Animado nuevamente por Verri, entre marzo de 1763 y el inicio del año siguiente, antes de ofrecer alguna notable contribución a *Il Caffè*, dedicó todas y cada una de sus energías a la composición de su obra mayor, *Dei deliti e delle pene*, la cual fue publicada en junio del '64 por una pequeña imprenta livornesa. Se trataba de un breve y compendioso análisis que sintetizaba tanto los problemas morales del siglo sobre la filantropía, cuanto las más lucidas reflexiones políticas que hayan podido afirmar los derechos del individuo. En él, Beccaria condena, con sencilla lucidez, los procedimientos de castigo para los crímenes en uso en su época y rechaza persuasivamente la condena de muerte que por sí misma no sólo es inhumana sino ineficaz como instrumento supremo de castigo para la criminalidad; dotando al mismo tiempo de una poderosa fuerza argumentativa las ideas que comenzaban a circular por entonces, con lo cual, sin desearlo aparentemente, se colocó en los centros de discusión más importantes de la Era de la Luces.

El éxito de la obra, en efecto, fue inmediato y clamoroso. Las ediciones y las versiones en lengua extranjera se sucedieron vertiginosamente en un *crescendo* ininterrumpido inclusive en los tiempos revolucionarios, lo cual hizo

del *libriccino* de Beccaria (contaba con poco más de un ciento de páginas en la edición original) la obra más afortunada y de mayor penetración del *Settecento* italiano. En el 1766, Voltaire mismo publicó un apasionado *Commentaire* sobre la obra, que fue ampliamente difundido por toda Europa. En el mes de octubre de ese mismo año, Beccaria llega a París en compañía de Alessandro Verri, a donde había sido invitado por los enciclopedistas, quienes lo acogieron entusiastamente. En una carta que Alessandro enviaba con fecha de 19 de octubre de aquel mismo año, nos revela los detalles del recibimiento parisino:

Oggi, giorno seguente alla mia venuta, ho già conosciuto Diderau [sic.], Tomas, Alembert ed il Barone d'Aulbac, da essi abbiamo pranzato. L'abbé Morellet ce gli ha fatti tutti conoscere al momento. *Beccaria è accolto con adorazione*. Io sono ancora come sarebbe a dire un astro che non ha ancora che la luce di riverbero. Ma stiamo sodi. Ciò è ben giusto. Fra poco spero qualche cosa di più. Sono lontano dell'invidia, ma non dal desiderio della stima. Taluno mi crede l'autore delle *Meditazioni*. Bisogna che li vada disingannando. Hanno qui tradotto il mio saggio su Giustiniano. Piace e mi fanno complimenti. Farò tradurre le altre pezze e vedremo che pensano. Se stimano quella, stimeranno le altre.²⁸

Reveladoras, en verdad, son la palabras de Alessandro Verri. Sin embargo, no obstante la “adorazione” y el furor que en los enciclopedistas había suscitado la obra de Beccaria, el temperamento esquivo y melancólico²⁹ del milanés no reflejaba en absoluto el carácter ardoroso de los admirados *philosophes*, a tal punto que la lejanía del hogar, habiéndosele vuelto insoportable, le exigió regresar precipitadamente a Milán después de haber estado fuera escasos dos meses. Mientras tanto la esposa había dado a luz en el

²⁸ Alessandro Verri, “Lettera di Alessandro a Pietro Verri”, citada por Remo Ceserani y Lidia De Federicis, *Il materiale e l'immaginario*, vol. III, *L'antico regime, riforme, rivoluzioni*, pp. 955-956. La referencia proviene originalmente de Alessandro Verri, “Lettera a Pietro Verri, da Parigi, 19 ottobre 1766”, *Viaggio a Parigi e Londra (1766-1767)*, *Carteggio di Pietro a Alessandro Verri*, ed. de G. Gaspari. Milán, Adelphi, 1980, pp. 24-25.

²⁹ Debe recordarse que por su frágil constitución nerviosa, Beccaria sufría de temores y manías, mismos que Manzoni, su ilustre nieto, heredaría.

mes de julio a su primogénita, a quien dio el nombre de Giulia, la futura madre de Manzoni.

El regreso de París marcó el inicio de una fase declinante en la vida de Beccaria. Decisiva en su resuelto aislamiento, más que la indiferencia de su mujer o la ironía de los parisinos respecto a su célere partida, fue la enemistad que se determinó desde entonces en su relación con Pietro Verri, quien jamás pudo aceptar la abjuración beccariana de la idealización cosmopolita largamente acariciada por el grupo milanés. En 1767, Beccaria rechazó la invitación que la zarina Catalina II le hizo para trasladarse a Rusia, en donde habría supervisado la redacción del nuevo código legislativo. En el año siguiente, para su fortuna, la fama alcanzada lo había convertido en el mejor candidato para ocupar la cátedra de Ciencias camerales (es decir, de economía), recientemente inaugurada en las renovadas Escuelas Palatinas de Milán. Dictó su *Prolusione* en enero de 1769, la cual fue de inmediato publicada. Un año después, dio a la imprenta la primera parte de un texto filosófico, arduo y por ende destinado a un éxito escaso, las *Ricerche intorno alla natura dello stile*.

En 1771, fue nombrado consejero del Supremo Consejo de Economía, con el expreso propósito de supervisar particularmente las cuestiones de la anona. Era el principio de una nueva carrera, la de un alto funcionario, que –como ya había ocurrido en el caso de Verri– rendía justicia al joven polemista de *Il Caffè*, convirtiéndolo así en uno de los hombres de punta del reformismo habsbúrgico. A la muerte de su esposa Teresa en 1774, contrajo segundas nupcias en un período de tan sólo cuarenta días. En 1778, recibió la nominación a la magistratura provincial para la ceca del Estado, y a la delegación para la reforma monetaria. Como administrador, su obra fue siempre intensa y metódica: subsisten miles de sus “consulte” administrativas que comprueban la inteligencia y la equidad con que afrontó los problemas prácticos que su cargo le imponía día con día. Murió en Milán, en noviembre de 1794.

El lugar prominente que Beccaria ha ocupado desde entonces en el pensamiento de Italia, le fue otorgado por sus dos obras capitales, el ya mencionado *Dei delitti e delle pene*, por una parte, y las *Ricerche intorno alla natura dello stile*, por la otra. Como ha de advertirse más adelante, ambas obras se comunican entre sí mediante una componente sensista, pese a que la primera discurre del sistema judicial, mientras que la segunda lo hace de la composición poética. Para verificar lo sugerido, examinemos ahora la primera de ellas.

No obstante que así lo parezca, la forma original de *Dei delitti e delle pene* no es la del tratado, pues su naturaleza sistemática y precisa, más bien, es el resultado de una atenta estructuración de la obra, a la cual, como se ha dicho, dieron su ayuda y su consejo los hermanos Verri, en particular Pietro, quien, al parecer, le había sugerido el tema a Beccaria.³⁰

Desde el exordio de la obra, el milanés apunta a una reforma global del sistema penal, la cual sustraiga del arbitrio individual de los jueces, libres de interpretar los textos legales en la forma que consideren conveniente, el derecho de decidir sobre la vida o sobre la muerte de toda persona, como se demuestra en las siguientes líneas, hacia cuyo final aparece la fórmula típica de los iluministas lombardos, en la cual, como lo ha notado Franco Venturi, se amalgaman en un solo concepto el utilitarismo de Helvetius y el igualitarismo de Rousseau: “Apriamo le istorie, e vedremo che le leggi, che pur sono, o dovrebbero essere patti di uomini liberi, non sono state, per lo più, che lo strumento delle passioni di alcuni pochi, o nate da una fortuita e passeggera necessità; non già dettate da un freddo esaminatore della natura, che in sol punto concentrasse le azioni di una moltitudine di uomini, e le considerasse in questo punto di vista –*la massima felicità divisa nel maggior numero*”.³¹ Es necesaria, explica más adelante Beccaria, la existencia de un claro y razonado código de leyes, que

³⁰ Para una historia detallada del proceso por el cual atravesó la composición de la obra beccariana, véase Sergio Romagnoli, “*Dei delitti e delle pene* di Cesare Beccaria” en Alberto Asor Rosa (ed.), *Letteratura italiana. Le opere*, vol. II, *Dal Cinquecento al Settecento*, pp. 1121-1142.

³¹ Cesare Beccaria, *Dei delitti e delle pene*, pp. 17-18.

asuma, sin vacilación, el cargo tutelar de los ciudadanos, quienes cedieron al Estado una porción de su libertad a cambio precisamente de la tutela de éste para su agregación social, lo cual no es sino la tesis expuesta por Rousseau en el *Contrato social*. Esos mismo ciudadanos, en este sentido, poseen el derecho de ser defendidos por el Estado de cualquier clase de agresión, así como también de ser considerados inocentes hasta que el delito de que se los acusa no sea irrefutablemente demostrado. Y toda vez, en fin, que a los hombres deben presentárseles claramente los límites de su responsabilidad, los códigos legales no pueden permitir la existencia de la duda o la incertidumbre. En el capítulo segundo de su obra, Beccaria repara en ello de esta manera:

Le leggi sono le condizioni, colle quali uomini indipendenti ed isolati si unirono in società, stanchi di vivere in un continuo stato di guerra, e di godere una libertà resa inutile dall'incertezza di conservarla. Essi ne sacrificarono una parte per goderne il restante con sicurezza e tranquillità. La somma di tutte queste porzioni di libertà, sacrificate al bene di ciascheduno, forma la sovranità di una nazione, ed il sovrano è il legittimo depositario ed amministratore di quelle. Ma non bastava formare questo deposito; bisognava difenderlo dalle private usurpazioni di ciascun uomo in particolare, il quale cerca sempre di togliere dal deposito non solo la propria porzione, ma usurparsi ancora quella degli altri. Vi volevano de' motivi sensibili, che bastassero a distogliere il dispotico animo di ciascun uomo dal risommergere nell'antico caos le leggi della società. Questi motivi sensibili sono le pene stabilite contro gli infrattori delle leggi. Dico *sensibili motivi*, perché l'esperienza ha fatto vedere che la moltitudine non adotta stabili principî di condotta, né si allontana da quel principio universale di dissoluzione, che nell'universo fisico e morale si osserva, se non con motivi che immediatamente percuotono i sensi, e che di continuo si affacciano alla mente per contrabbilanciare le forti impressioni delle passioni parziali, che si oppongono al bene universale: né l'eloquenza, né le declamazioni, né meno le più sublimi verità sono bastate a frenare per lungo tempo le passioni eccitate dalle vive percosse degli oggetti presenti.³²

³² *Ibidem*, pp. 21-22.

Aunque sutilmente, las huellas del sensismo que marcó al pensamiento en la época de Beccaria, se dejan ya sentir en estas líneas. El iluminista continúa con su discurso en esta forma:

Fu dunque la necessità che costrinse gli uomini a ceder parte della propria libertà; egli è dunque certo che ciascuno non ne vuol mettere nel pubblico deposito che la minima porzione possibile, quella sola che basti ad indurre gli altri a difenderlo. L'aggregato di queste minime porzioni possibili forma il diritto di punire; tutto il di più è abuso, e non giustizia; è fatto, non già diritto. Le pene che oltrepassano la necessità di conservare il deposito della salute pubblica sono ingiuste di lor natura; e tanto più sono giuste le pene, quanto più sacra ed inviolabile è la sicurezza, e maggiore la libertà che il sovrano conserva ai sudditi.³³

En esta definición científica y rigurosa de los deberes de la justicia, es imposible que tuviesen cabida tanto la tortura cuanto la pena de muerte. De entre éstas, como se sostiene en el célebre capítulo XVI de la obra, la primera debe repudiarse toda vez que podría exculpar a un culpable de robusta natura, del mismo modo que podría condenar a un inocente que se viese obligado a ceder a las imputadas acusaciones por motivo de su debilidad física. Beccaria demuestra que a la seguridad de los ciudadanos no le es ni “útil né necesaria” la pena de muerte, pues, en primera instancia, es contraria *de facto* al espíritu del contrato social (ni siquiera la más alta autoridad puede disponer de la vida del individuo, que para toda persona representa el bien supremo); y, en segundo término, es mayormente disuasiva para los delincuentes la hipótesis de la privación perpetua de la libertad, más que la de un “breve instante” en el cual se es presa *momentáneamente* del suplicio corporal. Asimismo, el jurisconsulto milanés sostiene que para la conjuración del delito en la mente de los criminales es idónea la idea de una condena a trabajos forzados de por vida, la cual, al mismo tiempo, le sería útil a la sociedad:

³³ *Ibid.*, p. 23.

Non è l'intenzione della pena, che fa il maggior effetto sull'animo umano, ma l'estensione di essa; perchè la nostra sensibilità è più facilmente e stabilmente mossa da minime, ma replicate impressioni, che da un forte, ma passeggero movimento. [...] Non è il terribile ma passeggero spettacolo della morte di uno scellerato, ma il lungo e stentato esempio di un uomo privo di libertà, che, divenuto bestia di servizio, recompensa colle sue fatiche quella società che ha offeso, che è il freno più forte contro i delitti. [...] La pena di morte fa un'impressione, che colla sua forza non supplisce alla pronta dimenticanza, naturale all'uomo anche nelle cose più essenziali, ed accelerata dalle passioni. [...] La pena di morte diviene uno spettacolo per la maggior parte, e un oggetto di compassione mista di sdegno per alcuni; ambidue questi sentimenti occupano più l'animo degli spettatori, che non il salutare terrore che la legge pretende ispirare. [...] Perchè una pena sia giusta non deve avere che quei soli gradi d'intensione che bastano a rimuovere gli uomini dai delitti. Ora non vi è alcuno che, riflettendovi, sceglier possa la totale e perpetua perdita della propria libertà, per quanto avvantaggioso possa essere un delitto. [...] Colla pena di morte, ogni esempio che si dà alla nazione suppone un delitto; nella pena di schiavitù perpetua, un sol delitto dà moltissimi e durevoli esempi. [...] Chi dicesse che la schiavitù perpetua è dolorosa quanto la morte, e perciò igualmente crudele, io risponderò che sommando tutti i momenti infelici della schiavitù, lo sarà forse anche di più: ma questi sono stesi sopra tutta la vita, e quella esercita tutta la sua forza in un momento: ed è questo il vantaggio della pena di schiavitù, che spaventa più chi la vede, che chi la soffre; perchè il primo considera tutta la somma dei momenti infelici, ed il secondo è dall'infelicità del momento presente distratto dalla futura. Tutti i mali s'ingrandiscono nell'immaginazione; e chi soffre trova dei compensi e delle consolazioni non conosciute e non credute dagli spettatori, che sostituiscono la propria sensibilità all'animo incallito dell'infelice.³⁴

Como es evidente, en el discurso de Beccaria, al menos en este punto, resuenan los postulados de la filosofía sensista. Ello se evidencia, en efecto, en la afirmación consistente en que las impresiones breves, pero frecuentemente repetidas, influyen en la sensibilidad humana más de lo que podrían hacerlo

³⁴ *Ibid.*, pp. 52-55.

aquellas otras más fuertes e instantáneas del castigo corporal. La estela del sensismo, de igual modo, se nos aparece en el considerar la conducta moral de los individuos como el resultante de las impresiones sensibles que, al paso del tiempo, determinan el nacimiento de las costumbres, las cuales, pese a no ser ínsitas en el hombre, constituyen paulatinamente una segunda naturaleza. Por su parte, debe notarse también que la instrumentalización moralizante del valor disuasivo de la pena (aun con la exclusión de la pena de muerte) es componente fundamental de la pedagogía jesuítica, que desde joven acompañó a Beccaria.

Ahora bien, Beccaria teoriza con gran modernidad una concepción de la pena ya no como *vendetta* en las comparecencia del prisionero, sino como un instrumento garante de una convivencia social más ordenada, y consciente, por lo demás, de que el crimen encuentra su alimento, su razón en las injusticias sociales, y que por ende “è meglio prevenire i delitti, che punirgli”.³⁵ ¿Se anhela combatir el crimen? “Fate che i lumi accompagnino la libertà”,³⁶ escribe Beccaria.

Una pena pronta, ecuánime y proporcionada con respecto de los delitos cometidos es la que se delinea en la obra de Beccaria, que debido a la brevedad de sus cien páginas o poco más, se volvió accesible a un público vastísimo en cualquier parte de Europa, y también a su lenguaje simple pero poderosamente inspirado, el cual estriba en la fuerza y en la evidencia de no pocos aforismos memorables.

Si bien la obra fue incluida en el Índice en febrero del 1766, la reforma que *Dei delitti e delle pene* auspiciaba no tardó en afirmarse en los países más sensibles a la nueva voz de la razón. El primer estado que abolió la pena de muerte, en efecto, fu la Toscana de Pedro Leopoldo, en 1786, donde la obra beccariana había sido publicada por primera vez. Durante el año de 1800,

³⁵ *Ibid.*, p. 76.

³⁶ *Ibid.*, p. 98.

aparecieron ininterrumpidamente más de treinta ediciones en Italia, al mismo tiempo que toda lengua de Europa disponía de su traducción.

De tal suerte que Giuseppe Beccaria, como se ha dicho, será invitado a enseñar en Petersburgo. Allí será discutido y comentado. En Francia, será estudiado por Voltaire y Diderot; en España, será conocido y apreciado por Meléndez Valdés y Jovellanos; en Inglaterra, aportará las más novedosas armas para la difícil batalla que en la isla ya se libraba por entonces en contra de la pena capital. Pero el éxito supremo de la obra de Beccaria, como afirma Lamberti, fueron sus resultado efectivos, de los cuales ya ha hablado también Franco Venturi en la estupenda edición crítica que hiciera de la obra:

En Alemania, Karl Ferdinand Hommels introduce, entusiasta, la obra de Beccaria (al que llamaba su ‘Sócrates’), y se gana el apodo de ‘Beccaria Alemán’; será artífice con sus ideas de la profunda transformación del estado austriaco en la época de María Teresa y José II. En la misma Austria, Joseph von Sonnenfels inicia la batalla decisiva para la abolición de la tortura en los estados de los Habsburgo. Y en 1786, benemérito entre los estados europeos, el Gran Ducado de Toscana, bajo el principado de Leopoldo II sanciona la abolición de la pena de muerte. Catalina II de Rusia, la gran reformadora, invitó al ilustrado italiano a visitar su corte, reconociendo en él la persona indicada para ayudar a la transformación de su imperio en su proyecto de política interna reformista e ilustrada; inútil decir que Beccaria rehusó, presa de sus temores, pero la gran Emperatriz lo ‘plagió’ fielmente en su *Nakaz*. Y del otro lado del mundo, el presidente Jefferson de los Estados Unidos meditó profundamente la obra del conde italiano.³⁷

Beccaria, empero, no sólo fue un lúcido analista del añoso sistema judicial; fue también un aguzado teórico de la composición poética, como lo atestiguan sus ya mencionadas *Ricerche intorno alla natura dello stile*, cuya publicación se remonta al 1770 (en 1809 apareció póstuma una serie de fragmentos de una segunda parte). En compañía del *Discorso sulla poesia*

³⁷ M. Lamberti, *op. cit.*, p. 227.

pariniano, el de Beccaria se nos aparece como un texto imprescindible para comprender con claridad las innovaciones alcanzadas por el sensismo en el campo estético. De acuerdo con la tesis de Condillac, el sensismo parte del presupuesto consistente en que el placer y el dolor, determinando ambos todas las funciones del alma, son el único principio que debe enaltecerla gradualmente a través de los distintos tipos de conocimiento de que es capaz, y es precisamente por este presupuesto que el arte encontró una tarea y una dignidad que no le habían sido reconocidas en la filosofía cartesiana, en cuanto a ella se la consideró capaz de suscitar sensaciones que, aunque menos vivaces que las provocadas por la experiencia directa de los sentidos, dan al alma los estímulos de placer y de dolor de los cuales requiere para sustraerse a la desidia interior, a ese estado de apatía que entonces se llamó *noia*.

Partiendo de estos principios, Beccaria afirmó que “lo stile consiste nelle idee o sentimenti accessori che si aggiungono ai principali in ogni discorso”,³⁸ lo cual, en otras palabras, sería lícito interpretar como el atento cuidado que un escritor debe volcar en la selección de las palabras, tal y como se requiere en el clasicismo racionalista, pero, diríamos, en dirección opuesta. Para los sensistas, de hecho, la palabra es tanto más poética cuanto más sabe suscitar sensaciones, y por ende cuanto más es icástica y viva. El sensismo, en este sentido, se alejaba del clasicismo habiendo tomado una dirección similar a la ya indicada por Vico. Las lenguas, ha escrito Beccaria, “sono tanto più energiche e poetiche quanto conservano più fresca la traccia del linguaggio primitivo ed originario [...] onde nel discorso il più raffinato e composto di società culta e artificiosa, l’orme sensibili si conoscano e i primi lineamenti di una selvaggia ed inculta fantasia”.³⁹ Y sobre estas bases, el milanés trazaba una especie de historia ideal y eterna de las palabras, mostrando cómo éstas, con el progreso de la civilización, pierden gradualmente su prístino valor expresivo para convertirse,

³⁸ Citado por Giuseppe Petronio, *L’attività letteraria in Italia. Storia della letteratura italiana*, p. 446.

³⁹ *Idem*.

cada vez más, en palabras-signos, en vehículos de ideas, reguladas por normas gramaticales propias más de la filosofía y la ciencia que de la poesía.

Entonces el problema de una poesía “moderna”, en una fase de evolucionada civilización, consiste en dotar nuevamente a la palabra de su fuerza expresiva y de su carga imaginativa, agregando a la idea principal, mediante el sagaz acoplamiento del adjetivo y del sustantivo, ideas, sensaciones e impresiones accesorias. Nada, por lo tanto, de palabras-signo, palabras consumidas por el uso, palabras que, indicando sólo ideas abstractas, no tengan la fuerza de con-mover la fantasía. Para Beccaria, en fin, se es solamente poeta gracias a “l’abitudine acquistata per una non prevedibile combinazione di cagioni, di rapportar nella mente lor le parole tutte e tutta la grammatica e il dizionario della lingua che parlano alle idee sensibili, da cui tutto l’edificio dell’umano discorso s’è innalzato”.⁴⁰

Una poética como ésta debía alejarse de la palabra genérica del racionalismo o musicalmente indeterminada de la métrica arcádica, y conducir, en cambio, a un lenguaje poético capaz de mantener enhechizada la atención del lector estimulando continuamente su sensibilidad, e inclusive su moral.

II.3. El *Illuminismo* napolitano

En la Italia meridional, es decir, en Nápoles, el pensamiento iluminista comenzó a desarrollarse hacia a la segunda mitad del siglo, cuando estaban por morir o habían muerto no hacía mucho los grandes representantes de la cultura racionalista o platonizante de la edad anterior: Pietro Giannone y Giambattista Vico. Sobreviviente de aquella generación, animador cultural más que escritor, Bartolomeo Intieri (1678-1757), quien era un toscano emigrado cuando joven al

⁴⁰ *Id.*

Reino de Nápoles, estudioso de la matemática y administrador de grandes posesiones, representó en sus días la conjunción entre la vieja y la nueva cultura.

En Nápoles, la cultura iluminista estuvo vinculada desde siempre a las condiciones propias del reino y a la política de la nueva dinastía borbónica, que con Carlos III (1734-1759) lo había conquistado en 1734, constituyéndolo en Estado autónomo. En un primer momento, los intelectuales napolitanos apoyaron por completo la política reformadora de los Borbones y de su ministro, Bernardo Tanucci, la cual apuntaba en una dirección esencialmente jurisdiccionalista y anti-curial. Más tarde, sin embargo, parecieron advertir el abismo que separaba a su reducido grupo de las miserables masas analfabetas, en cuyo favor plantearon soluciones distintas, intentando llevar al plano económico los conflictos de carácter ideológico, apoyar los esfuerzos reformistas del gobierno, o bien enarbolar una ideología antifeudal y anticurialista, cuyo *humus* igualitario la acercó a posiciones jacobinas. Hacia el final del *Settecento*, así, la cultura napolitana se encontró dividida entre una fracción que estaba preocupada sobre todo de los problemas prácticos y concretos; y otra “jacobina”, que rápidamente se hizo partícipe de los ideales y mitos de la Revolución francesa, que conspiró en el año ’94, y que fue el alma de la fallida revolución partenopea del 1799, donde muchos de entre los iluministas napolitanos pagaron con la vida su generoso sueño, como ocurrió en el caso de Mario Pagano (1748-1799).⁴¹ Desde el punto de vista estrictamente cultural, en todos y en cada uno de los hombres del *Illuminismo* meridional, las diferentes corrientes ideológicas que provenían del extranjero –como el neomercantilismo, la fisiocracia, el enciclopedismo, las tesis de Rousseau, el jansenismo o el jacobinismo– se fundieron en formas varias con la tradición meridional más reciente, pero especialmente con el pensamiento de Giannone y de Vico, como lo atestiguan sus dos más característicos representantes: Genovesi y Galiani.

⁴¹ M. Lamberti, *op. cit.*, p. 223.

A) Antonio Genovesi

Figura prominente de esta cultura napolitana fue Antonio Genovesi (1713-1769), quien ocupó la primera cátedra italiana de economía política (1754), y quien fue ante todo un gran educador y maestro, cuya influencia, más que a las tesis sostenidas, algunas veces abstractas y otras eclécticas, se debió a su infatigable actividad de reformador. Entre sus escritos de carácter filosófico se encuentran las *Meditazioni filosofiche sulla ragione e sulla morale* (1758) y la *Diceosina, o sia della filosofia del giusto e dell'onesto* (1766); pero su obra capital, sin duda, son las *Lezioni di commercio o sia di economia civile* (1766-1767). Asimismo, son también importantes algunos escritos menores, como una autobiografía (*Vita di Antonio Genovesi*), las *Lettere accademiche su la questione se sieno più felici gli ignoranti che gli scienziati*, el *Discorso sopra il vero fine delle lettere e delle scienze*, que es considerado uno de los ensayos más altos de la ilustración italiana por su “matura, densa chiarezza didattica”, como lo ha observado Binni;⁴² por su afirmación del verdadero fin de la filosofía y de las letras que no es sino el “giovare alle bisogne della vita umana”;⁴³ por su exaltación de la cultura moderna; por su atemperado racionalismo con un espíritu práctico, ante el hecho de que “non può dirsi che la ragione sia in una nazione giunta alla sua maturità, dove ella risiede ancora più nell’astratto intelletto che nel cuore e nelle mani”;⁴⁴ por su democrático llamado a sacrificar “la seduttrice e vana gloria dell’astratta speculazione al giusto desiderio della parte più grande degli uomini, i quali ci vogliono men contemplanti e più attivi”;⁴⁵ por su patriotismo confiado en la posibilidad de lograr finalmente el renacimiento del Reino de Nápoles.

⁴² Walter Binni, “L’estetica e la poetica del sensismo e le posizioni linguistiche e letterarie degli illuministi del Caffè”, en Emilio Cecchi y Natalino Sapegno (ed.), *Storia della letteratura*, vol. VI, *Il Settecento*, pp. 626.

⁴³ Citado por G. Petronio, *op. cit.*, p. 448.

⁴⁴ *Idem.*

⁴⁵ *Id.*

B) Ferdinando Galiani

Otra gran figura fue Ferdinando Galiani (1728-1787): hombre de ingenio versátil, profundo conocedor de varias disciplinas, como la economía, las lenguas clásicas y modernas, el derecho, la filosofía y la arqueología; aclamado en sus días como un alma refinada y fulgurante. A partir del año '59 pasó largas temporadas en París, donde frecuentó los salones de la señora Necker y de la señora D'Épinay, con quien mantuvo, de vuelta en Nápoles, una intensa correspondencia.

En estricto sentido, Galiani no era un iluminista, puesto que carecía del entusiasmo, la tenacidad, la confianza en el porvenir que eran propios del *Illuminismo*; rebosaba, por el contrario, de una inteligencia rutilante, de una espíritu, de una galantería que conformaban el otro rostro de la cultura dieciochesca. “Iluminista antienciclopédico, nell’attrito delle sue battaglie antiastrate all’interno dell’illuminismo e nelle pieghe sinuose del suo scetticismo e relativismo corrosivo e intollerante di ogni luogo comune”, como lo ha descrito Walter Binni,⁴⁶ a los iluministas Galiani les reclama su propensión al sistema, su humanitarismo y su universalismo abstracto. Escribió con prodigalidad en francés, y en París compuso su obra mayor, los *Dialogues sur le commerce des bleds* (1770), en donde sostenía la necesidad de liberalizar el comercio del trigo, aunque polemizando por ello en contra del simplismo de las doctrinas fisiocráticas: se trataba, en suma, de una obra de “economía” tan literariamente aguzada y elegante, que al leerla Voltaire dijo que la obra parecía nacer de la colaboración de Platón y de Molière. Su otra gran obra fue el tratado *Della moneta* (1751), considerado uno de los escritos fundamentales de la economía política del *Settecento*. Compuso un último tratado, *Del dialetto napoletano*, y colaboró en el *Socrate Immaginario* de Giambattista Lorenzi. Conservamos una amplia correspondencia escrita en francés, en la cual destacan

⁴⁶ W. Binni, *op. cit.*, pp. 226-227.

las misivas a la ya mencionada señora D'Épinay, “che sono spesso, per la disinvoltura elegante e spiritosa”, como Petronio lo ha notado, “vere e proprie pagine letterarie”.⁴⁷

Si bien las hasta aquí descritas no son sino indicaciones sumarias, bastan para una clara comprensión de la importancia del movimiento iluminista italiano: la variedad de los temas; las relaciones con los distintos debates (sobre la moneda, sobre el comercio, sobre la agricultura, sobre el proteccionismo o su contrario, el liberalismo) que se desarrollaban en otras latitudes de Europa, y la adaptación de sus temáticas a las varias situaciones italianas; las innovaciones estructurales y lingüísticas. De todo ello se desprende, en su conjunto, el cuadro de una cultura juvenilmente polémica, tendiente ella misma a analizar la concreta realidad principalmente de la Lombardía y del Reino de Nápoles, a debatir ideas, a proponer remedios, a prevenir y acompañar la empresa de los principios reformadores.

⁴⁷ G. Petronio, *op. cit.*, p. 449.

CAPÍTULO III

Una nueva sensibilidad: el Prerromanticismo en la Era Iluminista

III.1. La fisonomía del literato iluminista

En este punto, ha de advertirse que los hombres de pensamiento, los intelectuales de los cuales se ha discurrido hasta ahora, no fueron estrictamente “literatos”, no obstante que muchos de ellos, como ha sido demostrado, sintieron interés por cuestiones literarias, discutieron problemas de lengua y de estilo, polemizaron en contra del *Seicentismo*, de la Arcadia o de la Crusca, y anhelaron para Italia una literatura moderna, militante y democrática. De entre ellos, sin embargo, unos cuantos lograron convertirse, mediante la fuerza y la modernidad de su estilo, en verdaderos “escritores”, como lo atestiguan con absoluta claridad los casos de Vico o de Beccaria; aun así, ni sus obras, ni la de algún otro de nuestros personajes, son el fruto de la imaginaria literaria, a la cual, en cambio, pertenecen el melifluo melodrama de Metastasio, la moderna comedia reformista de Goldoni, el pindárico lirismo moralizante de Parini y la bramantemente antitiránica tragedia de Alfieri.

Favorecidos principalmente por el nacimiento del periodismo, junto a estos “escritores” que no eran literatos, aparecieron otros que lo eran ya de profesión durante la segunda mitad del *Settecento*, es decir, en la que hemos llamado la Edad del *Illuminismo*, y quienes vertieron sus energías en la composición en verso y en prosa, en los géneros tradicionales o en los nuevos; quienes fueron poseedores de un específico interés por los problemas de la lengua literaria; quienes eran atraídos con denuedo por la fama del literato o del poeta. En esta segunda mitad de siglo, la distinción entre *pubblicista* y “escritor” fue mucho menos categórica que en otras épocas, y a tal punto fue así, que estos literatos solían ser llamados “filósofos”, y, en este sentido, participaron de los

ideales y de las ideologías contemporáneas, dispusieron de sus propias obras como un vehículo de difusión de los *lumi*, y experimentaron soluciones técnicas que hicieron vivos y modernos sus escritos. Por ende, “filosofía” y “poesía” se con-fundieron, algunas veces en híbridos connubios, en una literatura didáctica y divulgativa con miras a difundir diversas tesis culturales a través de módulos literarios tradicionales.

La naturaleza de sus obras y la voluntad de insertar en “literatura” contenidos modernos y científicos, condicionaba a este nuevo tipo de escritor a forjar una lengua literaria moderna, en cuya trama se introducían elementos tomados del lenguaje técnico de las ciencias, de la conversación, de lenguas modernas, en una mixtura que, por una parte, debía permitir la renovación de los contenidos, y por la otra, debía satisfacer un gusto educado siempre en la tradición. Como lema de este tipo de literatura, que Gisuppe Petronio llama “illuministeggiate”,¹ podemos citar aquel famoso verso de Chénier, en el cual se invitaba a componer versos antiguos sobre pensamientos nuevos. En estas palabras, a su vez, se reconoce a un público no tanto verdaderamente nuevo, cuanto sólo más amplio que el anterior, proveniente de una muy estrecha franja social, educado en las mismas escuelas y en los autores de siempre. En otras palabras, como lo sostiene Petronio, “a impedire ai letterati italiani di edificare una letteratura effettivamente ‘nuova’ erano le stesse remore storiche che non permettevano agl’illuministi di andare al di là di un certo limite ideologico”.²

De tal suerte que la fisonomía del literato iluminista, al compararla con la de épocas anteriores, se distingue por rasgos únicos, como el cosmopolitismo, el gusto por los viajes, la experiencia de problemas sociales y económicos, y la curiosidad por los diversos ramos del saber. A estos intereses corresponde naturalmente la elección de formas literarias ágiles y antirretóricas, como el ensayo, el libelo (o *pamphlet*), y el artículo periodístico. La difusión de los

¹ Giuseppe Petronio, *L'attività letteraria in Italia. Storia della letteratura italiana*, p. 452.

² *Idem*.

nuevos tipos de conocimiento en sectores de la población cada vez más amplios depende, en efecto, de tales instrumentos, sujetos también a una incesante renovación tanto en sus contenidos, cuanto en sus formas, al punto que estos géneros literarios, habitualmente considerados “menores”, asumen un papel fundamental, sustantivo en la divulgación iluminista, atrayendo a escritores de una incontestable calidad o propiciando la ocasión, de alguna otra manera, para que también algunos otros personajes no literatos dieran testimonio de su talento en este terreno.

Ahora bien, como es de suponerse, los literatos de la Edad del *Iluminismo* eran conscientes de los cambios por los que la cultura literaria en las demás latitudes europeas estaba transitando, por lo cual las obras que en Italia fueron compuestas entre la celebración de la paz de Aquisgrán y el estallido de la Revolución Francesa, hicieron eco de lo ocurrido en otras tradiciones de la literatura europea, adaptando, amalgamando lo recibido en la península con su realidad particular. Es menester, por ello, realizar un breve recorrido por los diferentes estadios literarios por los cuales transitaba Europa por entonces, esto es, un recorrido por el Clasicismo y el Prerromanticismo decimonónicos, movimientos, ambos, que se manifiestan en la Era de las Luces.

III.2. Los estadios de la literatura europea en la segunda mitad del siglo XVIII

Cuando se hace referencia al Clasicismo o al Neoclasicismo, suele con frecuencia pensarse casi de inmediato en Francia. Es más: para muchos, tan sólo Molière, La Fontaine, Racine o Boileau podrían ser considerados escritores clasicistas; para muchos, no existen clasicistas entre los escritores de Italia o

Inglaterra, mucho menos entre los alemanes o españoles.³ El hecho es, sin embargo, que de ser los franceses los únicos escritores o los que con mayor derecho puedan ser llamados “clasicistas”, lo serían *stricto sensu* dentro sólo de un período delimitado y restringido, el del siglo XVIII. A diferencia de lo que ocurre en Francia, en ninguna otra literatura como en la italiana, en cambio, podría hablarse de un continuo y casi sempiterno clasicismo. Éste, como es sabido en el caso de Italia, ha sido de antiguo una actitud que desde la época helenística hasta el *Ottocento* y aún más allá, ha impregnado la cultura toda al interior de Italia. Podría hablarse incluso de un clasicismo de Dante, uno de Petrarca, uno de Foscolo, uno de Leopardi o uno de Carducci. Y si por clasicismo se entiende, en literatura, una actitud que considera las obras que han sido conservadas de Grecia y Roma como fuente inagotable de modelos ideales de verdad, moralidad, orden o armonía, de los cuales derivan, como principios miméticos, una serie de prescripciones, normas, jerarquías estilísticas o retóricas, sería lícito entonces hablar también de clasicismo para las poéticas del *Settecento*. Empero, si deseáramos examinar las peculiaridades que el carácter del clasicismo dieciochesco presenta, habríamos de reparar inmediatamente en la multiplicidad de éste, de la misma forma en que lo han hecho Remo Ceserani y Lidia De Federicis: “[Nel Settecento] c’è un classicismo tipico dei primi decenni del secolo, collegato con gli ambienti dell’Arcadia; c’è, contrapposto, alla fine del secolo, un classicismo giacobino; c’è un classicismo repubblicano, fatto proprio dai democratici e dai rivoluzionari e ce n’è uno che guarda alla Roma imperiale, fatto proprio dai napoleonici; c’è un classicismo elegante e grecizzante e ce n’è uno che punta al grandioso monumentale e al sublime”.⁴

³ Sobre este punto, el carácter “francés” del clasicismo, véase Henry Peyre, *¿Qué es el Clasicismo?*, trad. de Julián Calvo. México, FCE, 1996 (c 1933), 314 pp. (Breviarios, 73). De particular interés son los capítulos “El clasicismo francés y el extranjero” y “Clasicismo y neoclasicismo: conclusión”, pp. 190-229, 230-265.

⁴ Remo Ceserani y Lidia De Federicis, “Il neoclasicismo”, *Il materiale e l’immaginario*, vol. III, *L’antico regime, riforme, rivoluzioni*, p. 687.

Cuando se utiliza, por otra parte, el término neoclasicismo, no puede considerársele como un estilo, sino más bien como la designación de un fenómeno cultural que influyó especialmente en el quehacer y el pensamiento artísticos de entonces. El término neoclasicismo alude, pues, a la vinculación que desde de la segunda mitad del siglo XVIII se vuelve más estrecha con el arte clásico, sobre todo el estatuario y las artes decorativas menores, a partir de ciertas distorsiones filológicas y de ciertos elementos de mitificación nostálgica por parte de artistas, críticos, historiadores y coleccionistas. El estudioso alemán Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), el pintor Anton Raphael Mengs (1728-1779), también alemán, y con ellos otros tantos artistas franceses, alemanes e italianos, que al visitar las colecciones de arte públicas y privadas en Roma o las ruinas y excavaciones de Herculano y Pompeya, recientemente sacadas a la luz, tuvieron la impresión de poder capturar, de poder aprehender la belleza del arte clásico. Así, Winckelmann elaboró en sus obras un ideal poético y artístico fundado en conceptos como la dignidad, la gracia, la serenidad, la compostura aun en la representación del dolor,⁵ cuya perfección, la de ese ideal, no fue alcanzada sino por el arte griego, divinamente sereno como su más claro ejemplo: el Apolo del Belvedere, que emana, afirma Winckelmann, “una nobile semplicità e una quieta grandezza”.⁶ Pero es Keats, más tarde, quien habría de dotar de un poderoso estandarte literario a este inusitado temperamento artístico en los versos de su “On a Grecian Urn”: “Beauty is truth, truth Beauty”.⁷ En suma, la elaboración teórica y la práctica artística permitieron así el nacimiento de un nuevo gusto y una nueva temática, particularmente evidentes en la escultura, basados más que en los colores, en las formas y líneas: el

⁵ Vid., Raymond Bayer, “Winckelmann”, en *Historia de la Estética*, pp. 194-197. Entre los trabajos del alemán se encuentran *Reflexiones sobre la imitación de las obras de arte griegas en la pintura y la escultura* (1756), donde expone toda su teoría de lo bello, y su obra capital, la *Historia del arte en la Antigüedad* (1764).

⁶ Citado en R. Ceserani y L. De Federicis, *op. cit.*, p. 688.

⁷ No es improbable que una de las mejores traducciones que se hayan hecho a nuestra lengua del poema de Keats, sea la del autor de *Rayuela*. Vid., Julio Cortázar, *Imagen de John Keats*. [Madrid] Alfaguara [1996] 395 pp. La traducción se encuentra en el capítulo “Urna griega”, pp. 264-287, en las páginas 270 y 271.

neoclasicismo, que en Italia se desarrolló con Piranesi y Canova durante los últimos años del *Settecento* para alcanzar su mayor esplendor, como en el resto de Europa, con la era napoleónica.⁸ En la literatura de la península, la poética neoclásica encontró a su más alto exponente en Parini, particularmente el poeta de las últimas *Odi*. Pero en general, observa Vincenzo Placella, el neoclasicismo “non attingerà risultati d’arte rilevantissimi, in attesa di sfociare nella grande personalità foscoliana dove il classicismo sarà vissuto con una partecipazione esistenziale unica”.⁹ En Italia, en fin, las ideas neoclásicas tendrán como su mayor teórico a Francesco Milizia (1725-1798).

De entre los términos más comunes con que suelen designarse los distintos movimientos estilísticos de la segunda mitad del *Settecento*, el que mayor dificultad presenta al ser utilizado es el de “prerromanticismo”, particularmente cuando éste se entiende, desde una perspectiva idealista de la historia, como la idea de una suerte de “espíritu” que, antes de realizarse plenamente en una época aún por venir (se trata, en este caso, del Romanticismo decimonónico), parece preanunciarse, parece encontrar profetas que lo anticipan y vislumbran. Otro inconveniente que comporta el término del cual hablamos, es identificar características de “estilo” que compartan entre sí aquellos personajes que acostumbramos considerar artistas y escritores prerrománticos, esto es, actores culturales en cuya obra han asumido una actitud que se aparta de posiciones “tradicionales” como el racionalismo, el clasicismo o la Ilustración, manifestando, en cambio, una sensibilidad y un gusto hasta entonces ausentes en la producción artística, y que tienden, ahora, a lo nocturno, a lo fatal, a lo macabro, a lo sepulcral.

⁸ Sobre el neoclasicismo en Italia y la relación que Foscolo mantuvo con éste, debe consultarse, nos parece, el lúcido trabajo de Alberto Frattini, *Il Neoclassicismo e Ugo Foscolo*, Rocca San Casciano, Cappelli, 1965, 233 pp.

⁹ Vincenzo Placella, “La cultura e la letteratura italiana del secondo Settecento”, *Dall’Arcadia al Neoclassicismo*, p. 78.

La característica esencial de la producción literaria de esta época radica, así, en el tratamiento de temas que, vueltos moda, se difundieron por toda Europa para expresar una nueva sensibilidad.¹⁰ Nace, por ejemplo, una nueva religiosidad solemne y grandiosa, la cual es a menudo expresada en forma de “visiones” del más allá, el reino de ultratumba, cuyo modelo ha de ser, más que la *Biblia* o la *Commedia*, la *Mesíada* de Friedrich Gottfried Klopstock (1724-1803), que es una epopeya bíblica compuesta a la gloria de Cristo. Se difunde asimismo un gusto por la naturaleza primigenia e idílica, incontaminada, como la que evocan los *Idilios* del poeta suizo Salomon Gessner (1730-1788); un gusto también por los lugares y la vida primitivos, con trasfondos histórico-naturales nunca antes explorados, como la Escocia de James Macpherson (1736-1796), autor de los *Cantos de Ossian*. Existe además una clara preferencia por las meditaciones nocturnas, las atmósferas crepusculares que se viven en soledad, y las reflexiones sobre la vida y la muerte que suelen celebrarse al lado de un sepulcro o en un cementerio más allá de los límites de la ciudad, como ocurría entre los ingleses con los *Pensamientos nocturnos* (1742-1754) de Edward Young y la *Elegía escrita en un cementerio del campo* (1750) de Thomas Gray. En la narrativa, es evidente una inclinación por lo horroroso, lo macabro y los viejos castillos medievales habitados por fantasmas, que ocuparán las páginas de las novelas “góticas” inglesas, como *El castillo de Otranto* (1764) de Horace Walpole, *Los misterios de Udolfo* (1794) y otras novelas de Ann Radcliffe, así como *El monje* (1796) de Matthew Lewis. No debe olvidarse, finalmente, la oposición, particularmente alemana, del instinto y el sentimiento a la razón, al racionalismo francés, que animaba el *Sturm und Drang*, cuyos máximos exponentes fueron Goethe con el *Werther* (1774), y Shiller con las obras de su primera juventud.

¹⁰ Vid., Adriana De Teresa y María Prieto, “Clasicismo y prerromanticismo”, *Literatura universal*, pp. 132-157.

III.3. Avatares del Prerromanticismo en Italia: de Alessandro Verri a Cesarotti

Como sucedió con la tradición literaria de otras latitudes, Italia encontrará también los medios propios para la expresión de esta nueva sensibilidad, asimilándola, a su vez, a su carácter clásico. A los más logrados ejemplos del temperamento prerromántico en la península, suelen vincularse las obras de tres hombres: Giuseppe Baretti (1719-1789), Saverio Bettinelli (1718-1808) y Melchiorre Cesarotti (1730-1808), quienes eran críticos y teóricos de muy aguzado estilete.¹¹ Antes que ellos, sin embargo, el Prerromanticismo en Italia había encontrado a un primer representante entre los colaboradores mismos de *Il Caffè*, movimiento por cuyos postulados, particularmente por los de extracción sensista, había ya dado, aunque en convivencia con la razón, un lugar privilegiado a la sensación, a los sentidos, lo cual, de algún modo, anticipa la aceptación del sentimiento, y la pasión.

Después del viaje a Francia, en el cual acompañó a Beccaria para que éste expusiera su obra a la comunidad ilustrada del país, Alessandro Verri (1741-1816), quien se ocupaba de la revisión de los artículos que en *Il Caffè* se publicaron sobre arte, se estableció definitivamente en Roma –aunque mantuvo siempre una estimulante comunicación epistolar con su hermano Pietro, la cual habrá de convertirse posteriormente en su famoso *Carteggio*–, para dedicarse más que al debate de las ideas como lo hacía en Milán, a una labor más seductora e incombustible: la literatura. Fue este Verri un afortunado novelista, si para Italia es permisible utilizar el término antes de la presencia de Manzoni. Y no es tanto el oficio literario, cuanto los temas, nunca abordados hasta entonces, y los personajes, que nunca antes habían aparecido en la literatura italiana, lo que sorprende más de sus novelas. Debemos recordar, así, *Le avventure di Saffo*

¹¹ Para una muy lúcida exposición no sólo de la cultura dieciochesca, sino también de la relevancia de estos personajes en tal contexto, véase el trabajo de Mario Fubini, *Dal Muratori al Baretti. Studi sulla critica e sulla cultura del Settecento*. Bari, Laterza, 1954, 457 pp.

poetessa di Mitilene (1780) y sus *Notti romane al sepolcro degli Scipioni* (1792;1804). Con la primera, Verri explora literariamente un personaje de antiguo caro a la tradición clásica, pues Safo, quien inspiró a Catulo y a Ovidio en Roma,¹² es acogida ahora en la península por el novelista milanés, para aparecer después, modelada entonces por el impulso romántico, en el “Inno a Saffo” de Foscolo, que es una composición del poeta en su adolescencia,¹³ y en los *Canti* de Leopardi, en el desolado “Ultimo canto di Saffo”. En esta primera novela, Aldo Vallone reconoce la asombrosa capacidad que Verri poseía para crear, como en el caso de la poetisa de Lesbos, estupendos retratos físicos de sus personajes. Dice Vallone:

Quello che trovo di nuovo nel Verri è l’attenzione fisica sugli oggetti fantastici; quella concentrata lucidità sulle cose esteriori, limiti goduti e approfonditi degli oggetti. Ma è una attenzione larga e spaziosa, lenta e disciplinata, ove si sente già il voluto ricalco realistico, minuto ed insistente dei ritrattisti romantici [...] Le figure del Verri sono di preferenza viste in attitudine pensosa, con qualcosa di allucinato nel loro volto, di tragico nei loro atti. Si muovono come su un immane palcoscenico, in un’aria un po’ distaccata, che non commuove e non impressiona: dietro ad esse domina immobile solenne e mendace insieme, lo scenario tradizionale delle opere letterarie. Ma è un grandeggiare che noi ritroviamo non molto diverso nel teatro del romanticismo.¹⁴

¹² Por la admiración que en el poeta veronés causó desde siempre la poesía de Safo, éste decidió cambiar el nombre con el cual habría de cantar a su amada en los *Cármenes*, de Clodia a Lesbia. El carmen LI está inspirado directamente en la composición más conocida de Safo, cuya estrofa primera empieza: “Que es a los dioses, me parece, símil / el hombre aquél que frente a ti se sienta / y que te escucha, cerca, mientras hablas / plácidamente // y amable ríes”. Catulo, en fin, introducirá en Roma la estrofa sáfica. Por su parte, Ovidio retoma en la epístola XV de sus *Heroidas*, el amor legendario de la poetisa por el joven Faón.

¹³ Escrito hacia 1794, el himno de Foscolo recuerda la súplica que la poetisa eleva a la diosa del amor en su llamado “Himno a Afrodita”, que es, dicho sea de paso, la única composición íntegra que poseemos de Safo. Foscolo, no se olvide, fue uno, si no el primero, de los traductores de Safo en Italia.

¹⁴ Aldo Vallone, “Il preromanticismo nel secondo Settecento”, *La letteratura italiana del secolo XVIII*, pp. 91-92. Para sustentar sus comentarios, el crítico transcribe la descripción física que de Safo realiza Verri en su novela: “Capelli alquanto scarsi, e misti di canutezza erano senz’artificio tagliati intorno al capo. La fronte rugosa fra le ciglia manifestava che spesso erano usate concentrarsi in profondi pensieri. Splendevano gli occhi, grandi e lenti ne’ moti loro, con certa luce meravigliosa, la quale m’è ignoto se l’ebbero in vita. Sovr’essi stavano le ciglia vaste, arcuate, vellose. Erano le guance piuttosto pallide, la bocca alquanto ampia, le labbra turgide, specialmente l’inferiore, il mento proporzionato [...] Ragionando modulava la voce e componeva la persona in vari movimenti eleganti, convenevoli alle parole. E però io conobbi quant’era certo ch’egli avesse ordinata la sua declamazione al modo dei tragici attori, perchè ella or con impeto, or con moderate inflessioni

Las *Notti* de Verri, por su parte, tienen como fundamento un motivo que dentro de poco habrá de ser recurrente en la poesía romántica: el sepulcro. Así, Verri se presenta como uno de los primeros escritores que en Italia comparten el gusto por la poesía sepulcral de los ingleses. Aún más: la obra de Verri es el antecedente de los *Cimiteri* de Pindemonte y *Dei sepolcri* de Foscolo, los dos más importantes poemas del motivo sepulcral en Italia.

Otro personaje imprescindible del Prerromanticismo en Italia, además de Verri, fue el turinés Giuseppe Baretti. Para Baretti, en efecto, ningún otro atributo es tan preciso como el de personaje. Desde la crítica literaria, hace frente a la necedad del siglo con su publicación periódica la *Frusta Letteraria*,¹⁵ que nunca firmó, sin embargo, con su nombre verdadero. El crítico prefería hacerse llamar Aristarco Scannabue, algo así como “degüellabueyes”.

Aristarco es la caricatura del temperamento moral y del gusto literario de Baretti. En cada número de la *Frusta* resuena aquella voz de crítico impertérrito y colérico que nos ha sido presentado en la introducción como el protagonista y el autor del diario: “Io mi sono irremovibilmente risoluto di voler essere quanto che vedrò o coraggiosamente o temerariamente gittato nello steccato da qualsiasi guerriero letterario”.¹⁶

El momento en que el genio de Baretti reluce con más intensidad es, sin duda, la invención de Aristarco. Pero, ¿cómo era el degollador de bueyes? Del *alter ego* de Baretti, Attilio Momigliano ha concebido esta amena descripción:

Aristarco Scannabue è nato al tempo della canicola, ha passato la fanciullezza a schiacciare scorpioni nel giardino paterno, è stato

variando, era anche secondata dal gesto umile o eroico, conforme alle sentenze, il quale concerto recava all'animo un così dolce fascino, che lo traeva agevolmente a consentire”. *Ibidem*, p. 91.

¹⁵ La *Frusta Letteraria* se publicó en Venecia quincenalmente en 25 números del 1º de Octubre de 1763 al 15 de septiembre de 1764.

¹⁶ Citado en Attilio Momigliano, “La rivolta d’Aristarco”, en Walter Binni y Riccardo Scrivano (ed.), *Antologia della critica letteraria*, p. 710.

granatiere del duca di Marlborough e dragone del principe Eugenio, ha errato quarant'anni per l'Europa e per l'Asia; e, perduta la gamba sinistra per la cannonata d'un corsaro, s'è ritirato in una solitudine popolata di cani, gatti, uccelli e scimmioni raccolti qua e là per il mondo. Passa il tempo a moderar la moltiplicazione degli scimmioni castrandoli, a battezzarli con nomi dei poeti o prosatori moderni, a conversare con lo schiavo turco Macouf e col curato del luogo. La sera il curato e il veterano fumano la pipa, bevono e discutono di letteratura: don Petronio compra i libri, Aristarco li legge; Aristarco li stronca, don Petronio li difende modestamente o ascolta remissivo. Altri non capitano in quella bicocca: uomini e donne stanno lontani da quel vecchio settantacinquenne chiuso in una lunga zimarra, fasciato di un turbante, armato di un gran paio di mustacchi, di una cimitarra, di una furiosa gamba di legno.¹⁷

Al contraponerse a los académicos de la Arcadia, la invención de Baretti parecer ser la personificación del cambio de actitud que en la segunda mitad del *Settecento* comienza a gestarse en la mente de algunos italianos. “La biografía di Aristarco –agrega Momigliano– è l'antibiografía degli Arcadi: Aristarco ha battagliato, ha girato il mondo, vive in una solitudine selvaggia; gli Arcadi si incensano, scrivono odicine, chiacchierano e amoreggiano nelle accademie”.¹⁸

Como Cesarotti, Baretti reflexiona también acerca de la traducción. En el *Discours sur Shakespeare et Monsieur de Voltaire*, aborda las dificultades que comporta la traducción poética del dramaturgo inglés. Pero si Baretti se hubiese contentado tan sólo, como opina Walter Binni, con demostrar la ignorancia de Voltaire o la inconsistencia de la traducción que hizo del autor inglés, el *Discours* sería solamente “un *pamphlet* di gusto discutibile”.¹⁹ Sin embargo, Baretti va más allá y sostiene la intraducibilidad de Shakespeare no sólo al francés sino a toda lengua neolatina, puesto que

¹⁷ *Ibidem*, p. 709.

¹⁸ *Ibid.*, p. 710.

¹⁹ W. Binni, “Il *Discours sur Shakespeare* del Baretti”, en *Ibidem*, p. 713.

Shakespeare ne savait latin, ni grec, ni aucune autre langue. Il n'avait devers soi qu'une profonde connaissance de la *nature humaine*, un de ces génies, si rares partout qu'on appelle *génies d'invention*, et par dessus cela une *imagination toute de feu*. Avec ces trois qualités Shakespeare sut former, à l'âge de 32 ans, un langage, quelquefois bas et plein d'affectation, mais plus souvent compact, énergique, violent, d'où sort une poésie qui enlève l'âme quand il le veut.²⁰

Ya el lenguaje crítico que se utiliza en estas líneas se asemeja a la nueva intuición, prerromántica, que Baretti tenía respecto de la poesía de Shakespeare y de su creatividad libre y salvaje. En este sentido, observa Walter Binni, debería considerarse con mayor detenimiento el texto de Baretti:

Ma certo per la storia del nostro preromanticismo e del preromanticismo europeo, questo testo è di una importanza troppo poco sottolineata e mai inquadrata in uno svolgimento da illuminismo a romanticismo: per l'attacco contro Voltaire, per l'affermazione anche se saltuaria di un nuovo metodo critico, per la difesa di Shakespeare che già in Germania aveva segnalato il cambiamento del clima poetico, l'approfondimento dello *Sturm und Drang*, il primo contributo goethiano (*und Ich rufe: Natur! Natur! nicht so Natur als Shakespeares Menschen*) e che anche in Francia, proprio per opera di Voltaire, aveva indicato una prima stagione non classicista sviluppata da Diderot e dai più coerenti preromantici.²¹

Más mesurado que Baretti, sin embargo, era Saverio Bettinelli. Al jesuita italiano se lo recuerda, en su faceta de historiador, por haber escrito en 1755 su obra *Il risorgimento d'Italia negli studi, nelle arti e ne' costumi dopo il Mille*, cuyo campo de investigación no era ya la Antigüedad clásica, como lo venían haciendo sus contemporáneos, sino la historia de la nueva era que se instauró en el siglo XI y que se extendió hasta el '500. Protagonista de tal época había sido Italia, lo cual no era sino un magro consuelo, como observa Bettinelli, para la

²⁰ *Idem*. Las cursivas aparecen en el texto.

²¹ *Ibidem*, pp. 711-712.

enorme miseria política y moral que cundió en la península a partir del siglo XVI.

La aportación más significativa de Bettinelli al nuevo sentir del siglo, sin embargo, estaba aún por ocurrir. En 1769, publica el tratado *Dell'entusiasmo delle belle arti*, en donde el polemista arremete en contra del abuso que hasta entonces se había hecho del método “geométrico” en poesía, es decir, en contra de la invasión racionalista en el campo de la invención poética. Después de haber elaborado un esbozo histórico del concepto de “entusiasmo”, Bettinelli sugiere de éste la siguiente definición: “Crea dunque l'entusiasmo [...] apparizioni, spiriti, deità, idoli, personaggi che esistono e nascono solo in mente al poeta e per sua virtù. Egli si è fatto un nuovo cielo, un nuovo inferno. Egli ama errare per nuove terre non conosciute”.²² Con ésta, Bettinelli anticipa la definición, diríamos, romántica, moderna de “genio”: el genio es intuitivo, es centelleante; mientras que el hombre de ingenio, en cambio, es metódico y ordenado. Aquél tiende a la poesía y en la poesía existe un entusiasmo de primer orden, debido a poetas “primitivos” como Homero, Dante y Milton (más agresivos, más fuertes), y un entusiasmo de segundo orden debido a poetas áulicos y refinados como Virgilio, Petrarca y Tasso. Es imposible de esta forma, dice Bettinelli,²³ decidir sobre la preeminencia de estos dos tipos de poesía: se trata, así, de una cuestión más bien de gusto.

No obstante, Bettinelli parece haber gustado siempre de poetas como los del segundo tipo, lo cual nos conduce a sus dos más importantes obras de crítica literaria, las célebres y cáusticas *Lettere virgiliane* (1757) y *Lettere inglesi* (1767). En las primeras –escritas ficcionalmente desde los campos Elíseos por Virgilio y dirigidas a la Academia de la Arcadia–, Bettinelli arremete sin consideraciones en contra de la poesía de Dante, como una reminiscencia crítica de los días de Pietro Bembo y de ciertas actitudes racionalistas e ilustradas que

²² Citado en V. Placella, *op. cit.*, pp. 73-74.

²³ *Idem.*

se manifestaban en la península (Voltaire, por ejemplo, despreciaba al *sommo poeta*).²⁴ Su lectura de la *Commedia*, sin embargo, no era sino parcial y prejuiciosa, pues el crítico examina tan sólo algunos cantos y versos tomados de aquí y allá, completando en total un millar de versos a lo sumo, de los más de catorce mil que componen el poema. Los episodios más bellos, al parecer de Bettinelli, se encuentran en el “Inferno” (Francesca y el conde Ugolino, entre otros), mientras que el “Purgatorio” y el “Paradiso” los encuentra insoportables. Como es sabido, no pocos de estos juicios habrán de ser retomados por los románticos, para llegar después, sin haber sufrido mayores transformaciones, hasta los días de Croce. Tan sólo la crítica moderna ha hecho justicia al respecto de posiciones similares, sosteniendo la necesidad de considerar el poema dantesco desde su indisoluble unidad. Para Bettinelli, en fin, Dante bien pudo haber sido un hombre de “genio”, pero no fue sino hasta Petrarca que el gusto nació en la literatura de la península.

Tan intensa como la celebración de Cesarotti, fue también la contestación a los postulados críticos de las *Virgiliane* de parte del veneciano Gaspare Gozzi (1713-1786). Hombre de vivaz ingenio, con su *Difesa di Dante* (1758) sostuvo con Bettinelli el más importante y apasionado debate teórico del *Settecento* literario.²⁵

En las *Lettere inglesi*, por su parte, se aprecia este mismo gusto dieciochesco. En ellas, Bettinelli sostiene una serie de comentarios lisonjeros respecto de Pope, en quien cree reconocer el ápice de la poesía no sólo de Inglaterra, no sólo del siglo XVIII: “Trovo de’ difetti in Orazio, in Omero, in Virgilio in Voltaire nel Tasso, e nell’Ariosto, e non ne trovo in Pope”,²⁶ escribe el crítico. No obstante, la verdadera razón por la cual el maestro jesuita insistía en su combate al desarrollo académico de la literatura italiana, consiste, antes

²⁴ Vid., Aldo Vallone, “Dante e il Settecento”, *La letteratura italiana del secolo XVIII*, pp. 12-19.

²⁵ Vid., A. Vallone, “Il gusto della polemica: Bettinelli e Gozzi”, *op. cit.*, pp. 54-60.

²⁶ Citado en V. Placella, *op. cit.*, p. 74.

que todo, en que ésta había sido asfixiada durante largo tiempo por la ausencia de una verdadera unidad nacional, y que sólo un visitante venido del extranjero, como el supuesto viajero inglés que desde Italia escribe estas cartas, era capaz de percibirla.

Al lado de Baretti y Bettinelli, como lo hemos dicho, se encontraba otro prerromántico, Melchiorre Cesarotti. Además de haber escrito diferentes obras sobre el deleite del arte y la literatura, como su *Saggio sulla filosofia del gusto*, Cesarotti es recordado ante todo por la traducción que realizó de los *Cantos de Ossian*, escritos presuntamente hacía mucho tiempo por un poeta gaélico. Macpherson sostuvo sólo haberlos descubierto después de prolongados esfuerzos. Así, el escocés publicó en 1760 algunos poemas a los cuales siguieron otros más, cada vez más anhelados, más deseados por lectores de toda Europa: “Fingal” y “Temora”, entre otros.²⁷ Tras su aparición, Ossian ocupó de inmediato el solio que alguna vez fuera de Homero. Cesarotti aprendió la lengua inglesa expresamente para traducir al italiano aquella poesía. Pero en realidad, como posteriormente lo demostró la crítica, todo se trataba de una gran mentira: Macpherson mismo había compuesto libremente, a menudo con préstamos de otros poetas, una serie de leyendas y cantos gaélicos, despojándolos de su primitiva rudeza y, a la vez, dotándolos de sugerencias y motivos propios de su tiempo. Con los *Cantos* se celebra el ocaso de los mitos mediterráneos, el nadir de un gusto que ha de propiciar el advenimiento de las distintas poéticas del *Ottocento*.

Más allá de haber demostrado con la traducción de los *Cantos* una deslumbrante capacidad poética –única entre sus contemporáneos, superior aún a la demostrada por Pindemonte en su ágil traducción de la *Odisea*–, Cesarotti propone en su polémico *Saggio sulla filosofia delle lingue* (1785),

²⁷ La aceptación del público lector respondía al nuevo gusto prerromántico por lo “primitivo”, que se difundió en Italia por el trabajo de Cesarotti. La naturaleza misma de los *Cantos de Ossian* permitirá que los románticos, poco después, cultiven con mayor intensidad su gusto por lo primitivo, exaltando obras como la *Chanson de Roland* o la lírica de los trovadores medievales.

estrechamente vinculado a la meditación de la poesía de Macpherson, una profunda renovación de la lengua italiana, motivada por una suerte de “antipurismo”. Al respecto, observa Aldo Vallone:

I puristi erano per una aderenza logica dei vocaboli (e in tal caso sopportavano anche i neologismi), ma non riuscivano, non dico, ad ammettere, ma neppure a comprendere il variare dell'espressione e lo spostarsi dal suo uso logico in altri campi. Contro questo irrigidimento, che ormai non più significava austerità ma vera e propria atrofia, il Cesarotti poneva l'urgenza di creare un linguaggio moderno, snodato dunque ed agile, improntato 'delle marche caratteristiche del proprio individual sentimento'. L'*Ossian* è dunque la prova più aperta e immediata di questo nuovo sentire: mentre il *Saggio sulla filosofia delle lingue* è la sua codificazione. Ora l'una e l'altra opera hanno preparato e assicurato al romanticismo tutti i motivi e i disagi che prima del Cesarotti si avvertivano nelle nostre lettere, magari dietro l'urgere della nuova cultura francese. L'*Ossian* ha certo preparato la atmosfera d'incubo e di malinconia cara ai romantici; ma il *Saggio* ha dato sicurezza nella validità dei passaggi rapidi da immagine a immagine, nella sugestione arcana della parola, nel valore dei liberi costrutti fantastici. In quei limiti (1763-1785) peraltro rientra tutto il fervore preparatorio alla grande battaglia romantica, e cioè: traduzioni, imitazioni, polemiche, movimenti culturali, periodici letterari, divagazioni sentimentali.²⁸

De inmediato, los jóvenes escritores de entonces encontraron en Cesarotti al gran maestro de la lengua y la literatura del segundo *Settecento*. Con poco más de veinte años, en efecto, Alfieri realizaba, como un ejercicio para su composición trágica, una versión dialogada de la poesía de Ossian a partir de la versión cesarottiana, de la cual admiraba, sorprendido, la maestría de los endecasílabos. Foscolo, por su parte, se consideraba a sí mismo el más íntimo discípulo de Cesarotti,²⁹ y en *Le ultime lettere di Jacopo Ortis*, entre las más

²⁸ A. Vallone, “Il preromanticismo del secondo Settecento”, *op. cit.*, p. 100.

²⁹ Durante su estancia en la universidad de Padova, donde conoció de hecho a Cesarotti, Foscolo se convirtió en el discípulo más caro del traductor. Sin embargo, la amistad de ambos se vio fracturada poco después, pues Foscolo, para utilizar un término bíblico, “conoció” también a la esposa de Cesarotti, granjeándose así el odio sempiterno del antiguo maestro.

altas expresiones del prerromanticismo italiano, sostiene un confidente y trágico diálogo con la naturaleza, como una herencia del espíritu del canto ossiánico.

Con su trabajo, en suma, Cesarotti operaba desde una poética distinta, la cual parecía conducir a la literatura, aún más que las obras de Baretti o de Bettinelli, del clasicismo que le era propio a literatura de la península, como lo hemos dicho, a las más prístinas vislumbres del romanticismo. En su lúcido ensayo *Preromanticismo italiano*, ya reparaba en ello Walter Binni:

L'Arcadia parinizzata non riusciva a rompere la ricerca di una caduta gradevole, congiunta ad una preziosità elegantemente raccorciata come colmo della musica della poesia (*e pendon curve, attonite / di grata lira al suon*), mentre il Cesarotti distende il suo discorso poetico, lo rende capace di accogliere movimenti più lunghi e meno stilizzati, apre una nuova declamazione sentimentale pur mantenendola nei termini di una struttura tradizionale. Così, mentre i traduttori più arcadici non riescono che ad arricchire la poesia illuministica di qualche motivo nuovo sulla via della languidezza, e i traduttori più alla lettera non incidono sulla lingua poetica, il Cesarotti nella sua versione condiziona l'inizio di una poetica che vivrà nel nostro grande romanticismo neoclassico.³⁰

En otro texto, Binni ha escrito las siguientes líneas en lo tocante a la nueva sensibilidad que representan estos personajes liminares para la producción literaria del segundo *Settecento*:

Certo, dallo stesso *Caffè* e dagli scritti di Beccaria, di Pietro e soprattutto di Alessandro Verri, la componente sensistica mostra un certo dissociarsi dal saldo circolo ottimistico di natura-ragione e piacere-virtù. E un'accentuazione crescente della sensibilità dolorosa, dell'esaltazione del sentimento, un appassionamento più intenso ed autonomo per gli 'errori utili', per le generose ed attive 'illusioni', per i 'diritti del cuore' vengono forzando i limiti di equilibrio della loro matrice illuministica.

³⁰ Walter Binni, "Cesarotti e l'Ossian", en W. Binni y Riccardo Scrivano (ed.), *Antologia della critica letteraria*, p. 715. Las cursivas son del crítico.

Già in tal senso si muovono, specie in campo estetico-pragmatico, le intuizioni più avanzate del Bettinelli nell'*Entusiasmo* o del Baretti tra *Frusta e Discours sur Shakespeare et Monsieur de Voltaire* o del *Saggio sulla filosofia delle lingue* del Cesarotti: entusiasmo e genio contro regole e fredda ragione, nazionalità e individualità del linguaggio, bellezza del 'brutto' purchè intensamente caratteristico e naturale, scoperta di Shakespeare, esaltazione del quarto canto dell'*Eneide*, dei canti di Francesca e Ugolino.³¹

Con Alessandro Verri, Baretti y Bettinelli, en conclusión, la atmósfera intelectual de la península en la segunda mitad del *Settecento* sufrió un paulatino cambio que hizo transitar el arte, particularmente el literario, del *Illuminismo* a una nueva sensibilidad, la del Prerromanticismo y, ya en el *Ottocento*, del Romanticismo, cuyo primer gran exponente, seguido de Leopardi y de Manzoni, será Ugo Foscolo, el poeta de los sepulcros. La primera madurez del romanticismo italiano representada por el poeta, sin embargo, no habría sido alcanzada jamás sin la presencia de Vittorio Alfieri, quien a su vez transitó, aunque sin despojarse del todo, del Clasicismo al Romanticismo, debido a la actitud que Cesarotti, en particular, poseía e inspiraba en las generaciones del tardo *Settecento*.

³¹ W. Binni, "Caratteri e fasi della letteratura italiana nel Settecento", en Emilio Cecchi y Natalino Sapegno (ed.), *Storia della letteratura*, vol. VI, *Il Settecento*, pp. 320-321.

C O N C L U S I Ó N

Con la Ilustración, es un hecho, comienza la Modernidad. Y su manifiesto, el de una era que se inicia, *nueva*, en la historia del pensamiento humano, puede ser reconocido en el *Was ist Aufklärung?* de Kant. Sin embargo, el proyecto ilustrado que favoreció el nacimiento de la Modernidad, es decir, la justificación de la libertad, de la justicia y de la felicidad del hombre mediante la Razón, la Técnica y el Progreso, como ya lo sospecharon Nietzsche, Marx y Freud, ha fracasado. Y es de tal fracaso que la llamada “condición postmoderna” en que vivimos desde hace décadas, ha dimanado. De ello, el siglo XX ha desleído toda duda.

Aun así, el Occidente, aunque se lo olvide, fue dotado en el siglo XVIII de un arma poderosa: el sentido crítico. Desde entonces, la crítica consiste, como lo ha sugerido Foucault, en la “inservidumbre voluntaria” y en la “indocilidad reflexiva” resultantes del derrumbamiento que el poder discursivo de la Verdad sufrió a partir del libre examen de las Sagradas Escrituras durante la Reforma. Criticar en el siglo XVIII es liberarse de la incapacidad, ya por miedo, ya por pereza, de pensar por uno mismo, de pensar sin la instrucción de los demás. Así, el sentido último de la crítica es la libertad. Y en el siglo XVIII, en consecuencia, ser libre en las relaciones entre el ciudadano y el Estado no significa no ser gobernado en absoluto, sino más bien no ser gobernado de una u otra forma en particular. No ser gobernado significa también rechazar las leyes que son injustas, rechazar las leyes bajo cuya antigüedad o bajo cuyo resplandor se oculta una ilegitimidad esencial. Ante el gobierno y ante la obediencia que éste exige, la crítica consiste en oponer unos derechos universales e imprescindibles a los cuales todo gobierno, sea cual sea, se trate del monarca, del magistrado, del educador, del padre de familia, deberá someterse. Por último, no ser gobernado significa rechazar como verdadero aquello que una autoridad llama verdad o, al menos, no aceptarlo por el solo hecho de que una

autoridad diga que lo es. La crítica, aquí, aborda el problema de la certeza frente a la autoridad, tal y como lo han demostrado también en el particular caso de Italia, Vico, Giannone, Pietro Verri y Beccaria.

Ahora bien, el sentido crítico del que hablamos descansa sobre el concepto de la Razón, en torno al cual se reúnen todos los órdenes humanos; pero de una razón entendida, como sostiene Ernst Cassirer, no como un concepto de un *ser*, sino de un *hacer*. La crítica es un hacer, un hacer con respecto de la realidad, es decir, una reforma del presente. Y la forma única de reformar el presente es criticando el pasado, es revisando el pasado críticamente. De todo lo cual, se desprende que el pensamiento del siglo XVIII, antes que constituir un orgánico sistema filosófico, es una actitud, que declaradamente, al enjuiciar las épocas pasadas, se dice *moderna*, es decir, adulta: libre de pensar y de pensarse a sí misma. En contraposición a otras eras de “oscura barbarie”, el siglo XVIII crea de sí mismo un mito: el de la solaridad del pensamiento. Y éste, como todo mito, requirió también de palabras para su propagación.

Como es sabido, los grupos sociales, así como también las edades de la historia y de la cultura poseen un léxico particular, esto es, un conjunto de palabras que regresan, con una insistencia obsesiva, en las páginas de muy distintos hombres, y que juntas le dan a un período su carácter propio. Veamos alguna de estas palabras que durante el siglo XVIII, en particular durante el *Iluminismo*, se utilizaron para la difusión del mito solar que sugeríamos. Hablemos, entonces, del nombre con que los hombres de la segunda mitad del siglo bautizaron a su era. Como ya se ha dicho en nuestro trabajo, los alemanes la llamaron *Aufklärung*, es decir, “aclaración”: la acción y el efecto de aclarar, de disipar, de quitar aquello que ofusca la claridad o la transparencia de algo. De este término, un calco realizaron los ingleses: *Enlightment*, una palabra cuyo núcleo es *light*, “luz”, así como de la palabra alemana es *Klärung*, “claridad”, “iluminación”. Inspirados en ello, los españoles la nombraron “ilustración”. Los

franceses, en cambio, acuñaron una expresión propia: *l'âge des lumières*, mientras que los italianos contemporáneos la tradujeron con *l'età dei lumi*; más tarde prefirieron decir *Rischiarimento*, refiriéndose a los alemanes; pero inventaron finalmente el término que hoy utilizamos: *Illuminismo*. Los términos, como se observa, son distintos, pero todos variantes de una misma imagen metafórica: a la era en que aquellos hombres vivían se la veía como una feliz estación en que la Razón disipaba las tinieblas que antes envolvían al mundo, en que *hacía* la luz. No se olvide cómo Pope, quien era su mayor apologista, celebraba a Newton con estas palabras: “Natura e le leggi di Natura giacevano, prostrate, nel buio; Dio disse: Sia Newton, e la luce fu”.¹ Y es debido precisamente a una oda de Pope acerca de la música, dicho sea de paso, que Algarotti y la interlocutora de su texto, la marquesa, comienzan a dialogar en el *Newtonianismo per le dame*.

Metamorfoseada en todos los modos posibles, la imagen de la luz pasó de los hombres de la Ilustración a los de la Revolución francesa. De hecho, sería posible reconocer el punto más alto de esta metáfora de la luminosidad en la *Flauta mágica* de Mozart, compuesta en 1791, el mismo año en que el músico muriera, y precisamente cuando la Revolución ya estaba en curso. En su parte final, así, la ópera culmina cuando la Reina de la Noche es arrojada en compañía de sus súbditos a lo profundo de la tierra, a las tinieblas, mientras que el templo del Sol, en cambio, se yergue altivo entre los imperios de la Luz. Paralelamente, el coro exultante entona: “Die Strahlen der Sonne / vertreiben die Nacht”,² los rayos del sol fugan la noche. En la ópera de Mozart, entonces, se vislumbra ya el comienzo, luminoso y rutilante, de una edad nueva, de un mundo libre de servidumbre e ignorancia. Y no se olvide, en este sentido, que algunos historiadores sostienen incluso la existencia de un mito solar de la Revolución.

¹ Citado por Giuseppe Petronio, *La letteratura italiana raccontata da Giuseppe Petronio*, vol. IV, *Dalla civiltà aristocratica alla civiltà borghese*, pp. 12-13.

² Cfr., <http://www.geocities.com/Vienna/Choir/7652/flauta/libreto.htm>

Si bien la Era de la Razón, que es el momento final de la historia del Occidente en que el mundo encontró de nuevo su explicación última, ha contemplado en nuestro tiempo el fracaso de sus cándidos anhelos, su metáfora solar del pensamiento humano entrañaba un universo de conceptos y esperanzas de toda una época. Entrañaba, como en el caso italiano de Muratori y Vico, una filosofía de la historia, vinculándose con tesis que habrían partido del *Umanesimo* (la distinción de una edad antigua, de una media, y una del renacimiento), y durante el siglo XVII con la *Querelle des Anciens et des Modernes*. Pero también, por entonces, el Renacimiento y parte del siglo XVII habían sido englobados en la Edad de las Tinieblas –o “gótica”, como también se la llamaba–, mientras que la Edad de la Luz comenzaba, como se ha dicho, con Galilei, con Newton y con las filosofías del *Seicento* europeo: racionalismo, empirismo y sensismo. Era este complejo entramado de hombres y de hechos el que, se pensaba, había revelado a la humanidad una nueva y excitante ilusión: salir de la minoría de edad para entrar, en cambio, en la de la razón, siendo entonces libres de prejuicios y de errores, de tiranías, sofismas e hipocresías, como en los calabozos de la Inquisición había clamado Campanella.

En 1784, como ya se ha referido en nuestro trabajo, el periódico alemán *Berlinische Monatschrift* o, si se prefiere, *Revista Mensual de Berlín*, lanzó a sus lectores el reto de responder a la pregunta *Was ist Aufklärung?* A ésta, Kant respondió con una definición que era al mismo tiempo un programa: “*La ilustración es la liberación del hombre de su culpable incapacidad. La incapacidad significa la imposibilidad de servirse de su inteligencia sin la guía de otro. Esta incapacidad es culpable porque su causa no reside en la falta de inteligencia sino de decisión y valor para servirse por sí mismo de ella sin la tutela de otro. Sapere aude!* ¡Ten el valor de servirte de tu propia razón!: he aquí

el lema de la ilustración”.³ Algunos años antes, había escrito en la *Crítica de la razón pura* (1781) que el XVIII era particularmente el siglo de la razón, a la cual todo debe someterse. En su respuesta, había enseñado que la Ilustración también significaba llamar a toda institución o convicción humana ante el tribunal de la Razón, para que allí demostrase su propia legitimidad. Ya antes, sin embargo, el barón von Holbach, en la introducción a su *Sistema de la Naturaleza o de las leyes del mundo psíquico y del mundo moral* de 1770, una de las obras más adelantadas de la Ilustración, había sintetizado todos y cada uno de los motivos de aquella edad:

Cerchiamo dunque di allontanare tutte le nubi che impediscono all'uomo di camminare con passo sicuro lungo il sentiero della vita; ispiriamogli coraggio e rispetto per la sua ragione; facciamo sì che impari a conoscere la sua natura e i suoi legittimi diritti; che consulti l'esperienza e non immaginazioni derivate da una qualche autorità; che rinunzi ai preconetti dell'infanzia; che fondi la morale sulla sua natura di uomo, sui suoi bisogni, sui vantaggi reali che la società gli procura; che osi amare se stesso; che lavori alla sua felicità procurando intanto anche quella degli altri; in una parola che sia ragionevole e virtuoso, in modo da essere felice qui in terra, e non si occupi di fantasie inutili o dannose.⁴

No todos, evidentemente, estuvieron a la altura de este programa o contribuyeron a realizarlo con la misma energía; pero fue éste, sin duda, el programa de un par de generaciones (en Italia, ya la de Arcadia, ya la del *Illuminismo*): la voluntad de racionalizar la vida de los hombres y sus instituciones sociales a la luz exaltante de la Razón; más tarde, en medio de la Revolución, los franceses erigieron un templo a la Razón y, en nombre de ésta y de la Naturaleza, proclamaron los derechos del Hombre: de todos los hombres, más allá de toda diversidad de raza y de nacimiento, de color o de fe. No

³ Emmanuel Kant, “¿Qué es la Ilustración?”, *Filosofía de la historia*, p. 25. Las cursivas son del filósofo.

⁴ Citado por G. Petronio, *op. cit.*, pp. 32-33.

siempre, empero, pusieron en práctica los imperativos que ellos mismos se habían impuesto, y muy a menudo los han olvidado o violado. Aun así, éstos han permanecido entre nosotros: en los libros que recorren todo el *Settecento* y que ahora, con su lectura, nos habitan la conciencia. Y como hemos aprendido de Rousseau o Montesquieu, de Pietro Verri o Beccaria, la violación de estas garantías comporta, ineluctable, el fracaso clamoroso de todo *mundo civil* (Vico) posible: la pérdida de la humana dignidad del Hombre.

B I B L I O G R A F Í A

- ADDISON, Joseph, “Ho portato la filosofia ad abitare nei circoli e nei ritrovi, presso le tavole da tè e nei caffè”, en Remo CESERANI y Lidia DE FEDERICIS (ed.), *Il materiale e l'immaginario. Manuale e laboratorio di letteratura*, vol. III, *L'antico regime, riforme, rivoluzioni*, t. II, *La crisi dell'antico regime*, 5ª reimp. [Torino] Loescher Editore [2006] (c 1995), 1502 pp., pp. 979-981.
- ALFIERI, Vittorio, “Parere dell'autore sul Saul”, en Walter BINNI y Riccardo SCRIVANO (ed.), *Antologia della critica letteraria*, 7ª reimp. de la 3ª. Milano, Principato Editore [1989] (c 1960), 1264 pp., pp. 721-724.
- ATLAS universal del Filosofia. Manual didáctico de autores, textos, escuelas y conceptos filosóficos*, ed. de Anna BIOSCA, Plácido MURUGARRAN y Javier TOMÁS. Barcelona, Océano, 2004, 1035 pp.
- BAUMER, Franklin L., *El pensamiento europeo moderno. Continuidad y cambio en las ideas, 1600-1950*, trad. de Juan José UTRILLA. México, FCE [1985] (c 1977), 509 pp. (Obras de filosofía)
- BATTISTI, Andrea, “Princî di scienza nuova di Giambattista Vico”, en Alberto ASOR ROSA (ed.), *Letteratura italiana. Le Opere*, 8ª reimp., vol. II, *Dal Cinque al Settecento*. Torino, Giulio Einaudi [2001] (c 1993), 1298 pp., pp. 1055-1102.
- BAYER, Raymond, *Historia de la Estética*, trad. de Jasmín REUTER. México, FCE [1965] 476 pp. (Obras de Filosofía)
- BECCARIA, Cesare, *Dei deliti e delle pene*. [Cologna, Demetra, 2000] 123 pp.
- BERNAL, José Luis, “Giambattista Vico: dos razones (entre otras) para no olvidar el Settecento”, en *Anuario de Letras Modernas*, vol. 12, ed. de Nair ANAYA et al. México, UNAM. Facultad de Filosofía y Letras, 2004, 320 pp., pp. 209-217.
- BINNI, Walter, “Caratteri e fasi della letteratura italiana nel Settecento”, “La letteratura nell'epoca arcadico-razionalistica”, “L'estetica e la politica del sensismo e le posizioni linguistiche degli illuministi del Caffè”, en Emilio CECCHI y Natalino SAPEGNO (ed.), *Storia della Letteratura Italiana*, 1ª reimp., vol. VI, *Il Settecento*. [Milano] Garzanti [1973] (c 1968), 1090 pp., pp. 309-325; 326-460; 614-627.

- , “Il *Discours sur Shakespeare* del Baretti”, “Cesarotti e l’*Ossian*”, en Walter BINNI y Riccardo SCRIVANO (ed.), *Antologia della critica letteraria*, 7ª reimp. de la 3ª ed. Milano, Principato Editore [1989] (c 1960), 1264 pp., pp. 711-714; 714-717.
- BOWRA, C. M., *La literatura griega*, 17ª reimp., trad. de Alfonso REYES. México, FCE [2001] (c 1933), 215 pp. (Breviario, 1)
- CALCATERRA, Carlo, “Lirici d’Arcadia”, en Giovanni GETTO y Stefano JACOMUZZI (ed.), *Poeti e prosatori italiani nella critica*. Bologna, Zanichelli [1971] 801 pp., pp. 410-413.
- CARDIEL REYES, Raúl, “Introducción”, “Panorama cultural”, a ROUSSEAU, Juan Jacobo, *El contrato social*, 4ª ed., intr. de... México, UNAM. Coordinación de Humanidades. Dirección General de Publicaciones, 1984 (c 1962), XLV, 187 pp. (Nuestros Clásicos, 23) pp. V-XXX; XXXI-XLV.
- CASSIRER, Ernst, *La filosofía de la Ilustración*, 4ª reimp., trad. de Eugenio IMAZ. México, FCE, [1997] (c 1932), 405 pp. (Obras de Filosofía)
- CESERANI, Remo, y Lidia DE FEDERICIS (ed.), “Dall’inizio alla fine del Settecento”, pp. 636-637; “La rivoluzione industriale in Inghilterra”, pp. 643-644; “Il modello enciclopedico dei saperi”, pp. 655-658; “Il neoclassicismo”, pp. 687-688; “Gli Stati italiani dopo Aquisgrana”, p. 814; “L’idea di una comunità intellettuale autonoma e indipendente: la ‘Repubblica delle lettere’”, pp. 902-903; “L’Accademia dell’Arcadia”, pp. 904-905; “Una proposta interessante, anche se abbastanza ingenua, di rinnovamento delle istituzioni accademiche: la *Repubblica letteraria d’Italia* di Muratori”, pp. 905-909; “Nuovi tipi di intellettuali”, pp. 909-910; “Ceto civile e ambiente intellettuale a Napoli all’inizio del Settecento”, pp. 945-946; “Le cifre dell’alfabetizzazione”, pp. 971-973; “Il metodo documentario di Muratori”, pp. 1050-1053, *Il materiale e l’immaginario. Manuale e laboratorio di letteratura*, vol. III, *L’antico regime, riforme, rivoluzioni*, t. II, *La crisi dell’antico regime*, 5ª reimp. [Torino] Loescher Editore [2006] (c 1995), 1502 pp.
- COLAIACOMO, Claudio, “L’Illuminismo”, en Alberto ASOR ROSA (ed.), *Storia e antologia della letteratura italiana*, vol. 12, *L’Illuminismo e Parini*, ed. de... Firenze, La Nuova Italia Editrice [1973] 220 pp., pp. 1-3.
- CONSTANTE, Alberto, *Un funesto deseo de luz*. [México] Nueva Imagen [2000] 222 pp.

- COPLESTON, Frederick, *Historia de la filosofía*, vol. VI, *De Wolf a Kant*, 5ª ed., trad. de Manuel SACRISTÁN. Barcelona, Ariel [2002] (c 1960), 464 pp. (Ariel Filosofía)
- CORTÁZAR, Julio, “Urna griega”, *Imagen de John Keats*. [Madrid] Alfaguara [1996] 395 pp. (Biblioteca Cortázar) pp. 264-287.
- CRESCIMBENI, Giovanni Mario, *Storia dell'Accademia degli Arcadi istituita in Roma l'anno 1690*. Londres, s/Edit., 1804.
- CROCE, Benedetto, “Arcadia e racionalismo”, “Alfieri protoromantico”, en Walter BINNI y Riccardo SCRIVANO (ed.), *Antologia della critica letteraria*, 7ª reimp. de la 3ª ed. Milano, Principato Editore [1989] (c 1960), 1264 pp., pp. 630-364; 732-735.
- DE TERESA, Adriana María y María Angélica PIETRO, *Literatura universal*, 2ª ed. México, Mc Graw-Hill [1993] (c 1992), X,257 pp.
- DIAZ, Furio, “Ludovico Antonio Muratori”, “Pietro Giannone”, en Emilio CECCHI y Natalino SAPEGNO (ed.), *Storia della Letteratura Italiana*, 1ª reimp., vol. VI, *Il Settecento*. [Milano] Garzanti [1973] (c 1968), 1090 pp., pp. 105-123; 123-136.
- DIONISOTTI, Carlo, *Geografia e storia della letteratura italiana*. Torino, Einaudi, 1999, 314 pp.
- FERRER, Jordi, y Susana CAÑUELO, *Historia de la literatura universal*. [Barcelona] Óptima [2002] 464 pp. (Colección Luxor)
- FLORA, Francesco, “Vico scrittore”, en Walter BINNI y Riccardo SCRIVANO (ed.), *Antologia della critica letteraria*, 7ª reimp. de la 3ª ed. Milano, Principato Editore [1989] (c 1960), 1264 pp., pp. 652-654.
- FOUCAULT, Michel, *Sobre la Ilustración*, trad. de Javier DE LA HIGUERA, Eduardo BELLO y Antonio CAMPILLO. [Madrid] Tecnos [2003] LXVII,97 pp. (Clásicos del Pensamiento)
- FOUILLÉE, Alfredo, *Descartes*, trad. de Alberto A. GRAZIANO. Buenos Aires, Americalee [1944] 174 pp. (Los fundamentales, 2)

- FRATTINI, Alberto, *Il neoclassicismo e Ugo Foscolo*. Rocca San Casciano, Cappelli, 1965, 233 pp. (Universale Cappelli, 120)
- FUBINI, Mario, *Dal Muratori al Baretti. Studi sulla critica e sulla cultura del Settecento*. Bari, Laterza, 1954, 457 pp.
- , "Significato dell'Arcadia", en Giovanni GETTO y Stefano JACOMUZZI (ed.), *Poeti e prosatori italiani nella critica*. Bologna, Zanichelli [1971] 801 pp., pp. 407-410.
- GRANDE Dizionario Enciclopedico UTET*, XIX vols., 3ª ed. Torino, Unione Tipografica-Editrice Torinese, 1969-1973 (c 1967)
- KANT, Emmanuel, "¿Qué es la Ilustración?", *Filosofía de la historia*, 7ª reimp., trad. y pról. de Eugenio IMAZ. México, FCE [1999] (c 1941), 147 pp. (Colección popular, 147) pp. 25-38.
- KAROTHY, Rolando H., *Vagamos en la inconsistencia. Los fundamentos del psicoanálisis*. [Argentina, s/Edit., 2001] 205 pp. (Colección Lazos)
- LAMBERTI, Mariapia, "Giordano Bruno: semblanza de un hombre libre", en *Aproximaciones a Giordano Bruno. En el cuarto centenario de su muerte*, ed. de Stefano STRAZZABOSCO. México, UNAM. Facultad de Filosofía y Letras. Cátedra Extraordinaria *Italo Calvino*, 2003, 96 pp. (Quaderni della Cattedra *Italo Calvino*/Cuadernos de la Cátedra *Italo Calvino*, 2) pp. 13-19.
- , "La ilustración italiana: defensa de los derechos humanos. Cesare Beccaria (1738-1794) y Pietro Verri (1728-1797)", en *Anuario de Letras Modernas*, vol. 12, ed. Nair ANAYA et al. México, UNAM. Facultad de Filosofía y Letras, 2004, 320 pp., pp. 219-231.
- LANCETTI, Vincenzo, *Pseudonimia ovvero Tavole alfabetiche de' nomi finti o supposti degli scrittori con la contrapposizione dei veri, ad uso de' bibliofili, degli amatori della storia letteraria e de' libraj*, ed. de Luigi DI GIACOMO. Milano, s/Edit., 1836, 449 pp.
- MOMIGLIANO, Attilio, "La rivolta d'Aristarco", en Walter BINNI y Riccardo SCRIVANO (ed.), *Antologia della critica letteraria*, 7ª reimp. de la 3ª ed. Milano, Principato Editore [1989] (c 1960), 1264 pp., pp. 709-711.

- MONTEMAYOR, Carlos, "Prólogo", a PÍNDARO, *Odas*, trad. de Ippandro ACAICO, pról. de... México, SEP. Subsecretaría de Cultura. Dirección General de Publicaciones [1984] 290 pp. (Cien del Mundo) pp. 7-11.
- MORÁBITO, Fabio, *Los pastores sin ovejas*. México, CONACULTA-Ediciones del Equilibrista, 1995, 229 pp.
- PAZ, Octavio, *El arco y la lira. El poema. La revelación poética. Poesía e historia*, 14ª reimp. México, FCE [2003] (c 1956), 308 pp. (Lengua y estudios literarios)
- PETRONIO, Giuseppe, *L'attività letteraria in Italia. Storia della letteratura italiana*, s/ed. [Palermo] Palumbo [1994] 1096 pp.
- , *La letteratura italiana raccontata da Giuseppe Petronio*, vol. IV, *Dalla civiltà aristocratica alla civiltà borghese*. Milano, Mondadori, 1995, 222 pp. (Piccolo saggi, 82)
- PEYRE, Henry, *¿Qué es el Clasicismo?*, 1ª reimp., trad. de Julián CALVO. México, FCE, 1996 (c 1933), 314 pp. (Breviario, 73)
- PIRENNE, Jacques, *Historia Universal. Las grandes corrientes de la Historia*, vol. IV, *El siglo XVIII liberal y capitalista*, 10ª ed., trad. de Julio LÓPEZ, José PLÁ y Manuel TAMAYO. [México] Cumbre [1982] 527 pp.
- PLACELLA, Vincenzo, *Dall'Arcadia al Neoclassicismo*. Roma, Gremese, 1975, 178 pp.
- RAFOLS, J. F., *Historia del Arte*, 3ª ed., s/trad. [Barcelona] Óptima [2001] 683 pp.
- ROMAGNONI, Sergio, "Dei delitti e delle pene di Cesare Beccaria", en Alberto ASOR ROSA (ed.), *Letteratura italiana. Le Opere*, 8ª reimp., vol. II, *Dal Cinque al Settecento*. Torino, Giulio Einaudi [2001] (c 1993), 1298 pp., pp. 1121-1142.
- ROJAS ÁLVARES, Lourdes, "Introducción", a LONGO, *Pastorales de Dafnis y Cloe*, 2ª ed., intr., vers. y nts. de... México, UNAM. Instituto de Investigaciones Filológicas. Centro de Estudios Clásicos, 1988 (c 1981), CCXLVII, 83 pp. (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana) pp. V-LXV.

- ROSSI, Paolo, “Vico e il suo tempo”, en Walter BINNI y Riccardo SCRIVANO (ed.), *Antologia della critica letteraria*, 7ª reimp. de la 3ª ed. Milano, Principato Editore [1989] (c 1960), 1264 pp., pp. 655-659.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo, “Las revoluciones filosóficas: de Kant a Marx”, *Filosofía y circunstancias*. [Barcelona] Anthopos-UNAM. Facultad de Filosofía y Letras [1997] 426 pp. (Pensamiento crítico/Pensamiento utópico, 96) pp. 139-156.
- SEGRE, Cesare, y Clelia MARTIGNONI (dirs.), “L’Arcadia e la restaurazione del gusto: teoria e poesia”, pp. 1079-1083; “GianVincenzo Gravina”, pp. 1084-1089; “Pietro Giannone”, pp. 143-147; “Cesare Beccaria”, pp. 1206-1218 pp., en *Testi nella Storia. La letteratura italiana dalle origini al Novecento*, 11ª reimp., vol 2, *Dal Cinquecento al Settecento*, ed. de Claudio VELA *et al.* [Pioltello] Edizioni Scolastiche Bruno Mondadori [2000] (c 1992) XXII,1482 pp.
- VALLONE, Aldo, *La letteratura italiana del secolo XVIII*. Roma, Studium, 1961, 140 pp.
- VENTURI, Franco, “Illuminismo italiano e Illuminismo europeo”, en Walter BINNI y Riccardo SCRIVANO (ed.), *Antologia della critica letteraria*, 7ª reimp. de la 3ª ed. Milano, Principato Editore [1989] (c 1960), 1264 pp., pp. 701-704.
- VERRI, Alessandro, “Lettera di Alessandro a Pietro Verri” en Remo CESERANI y Lidia DE FEDERICIS (ed.), *Il materiale e l’immaginario. Manuale e laboratorio di letteratura*, vol. III, *L’antico regime, riforme, rivoluzioni*, t. II, *La crisi dell’antico regime*, 5ª reimp. [Torino] Loescher Editore [2006] (c 1995), 1502 pp., 955-956.
- , “Rinunzia avanti notaio degli autori del presente foglio periodico al Vocabolario della Crusca”, en Alberto ASOR ROSA, (ed.), *Storia e antologia della letteratura italiana*, vol. 12, *L’Illuminismo e Parini*, ed. de Claudio COLAIACOMO. Firenze, La Nuova Italia Editrice [1973] 220 pp., pp. 16-20.
- VERRI, Pietro, “Cos’è questo ‘Caffè’?”, en Cesare SEGRE y Clelia MARTIGNONI (dirs.), *Testi nella Storia. La letteratura italiana dalle origini al Novecento*, 11ª reimp., vol 2, *Dal Cinquecento al Settecento*, ed de Claudio VELA *et al.* [Pioltello] Edizioni Scolastiche Bruno Mondadori [2000] (c 1992) XXII,1482 pp., pp. 1197-1201.

-----, *Osservazioni sulla tortura*, 2ª ed., intr. y nts. de Giulio CARNAZZI. [Milano] Biblioteca Universale Rizzoli [1998] (c 1988), 144 pp. (Bur Classici Moderni, 1665)

-----, “Pensieri sullo spirito della letteratura italiana”, en Alberto ASOR ROSA (ed.), *Storia e antologia della letteratura italiana*, vol. 12, *L'Illuminismo e Parini*, ed. de Claudio COLAIACOMO. Firenze, La Nuova Italia Editrice [1973] 220 pp., pp. 20-30.

XIRAU, Ramón, *Introducción a la historia de la filosofía*, 2ª reimp. de la 13ª ed. México, UNAM. Coordinación de Humanidades. Programa Editorial, 2000 (c 1964), 572 pp. (Textos Universitarios)