

LA SCIENZA NUOVA Y EL GUSTO ESTÉTICO

Amparo Zacarés



Vico delineó desde la “fantasía” la forma de aproximación al fenómeno estético y al hecho artístico, y de él procede, en gran parte, el actual *revival* de la hermenéutica en diversos campos del pensamiento, de la crítica y de las artes. El presente trabajo indaga dos aspectos importantes en la cultura de los siglos XVII y XVIII: en primer lugar la reflexión y discusión sobre los principios estéticos, enfatizados en la *querelle des anciens et des modernes*; y en segundo lugar, el descubrimiento del sentimiento y el rescate de la imaginación.

Vico laid out from the notion of “fantasy” the way to be approached to the aesthetic phenomena and to the artistic fact. A great deal of the present revival of hermeneutics within the great variety of fields such as literary criticism, arts or general thought may be traced back to his foremost contributions. This paper focuses on two important aspects within the XVII and XVIII century cultural frame: one, the reflections and debates about the aesthetic principles as they were purported in the *querelle des anciens et des modernes*; and the other, the

finding of sentiment and the rescue of imagination.

Durante los siglos XVII y XVIII la idea de lo bello en la Naturaleza estuvo estrechamente unida a la evolución del gusto y dirigió el debate estético hacia el redescubrimiento del núcleo emotivo latente en la imaginación como “vis” creadora. En aquella época se gestó el inicio de una sensibilidad que tuvo desde entonces gran importancia en la historia del gusto y que redefinió el concepto de fantasía al situarlo en las raíces más profundas de la psicología y del comportamiento humano. En todo ello fue fácil reconocer la aspiración de una astucia cognitiva por inventar el propio objeto mientras lo describe, y por ello el planteamiento sistemático de la teoría del conocimiento que contenía, ligaba la praxis metodológica a la exégesis hermenéutica e indagaba las posibilidades de determinación de fines en una obra de arte. Vico delineó esta forma de aproximación al fenómeno estético y al hecho artístico y de él procede, en gran parte, el actual *revival* de la hermenéutica en diversos campos del pensamiento, de la crítica y de las artes. Pero analizar la relación del ser humano con la Naturaleza, en función de normas estéticas, como medio y ocasión para suscitar el placer estético, nos lleva a dos aspectos importantes en la cultura de aquellos siglos. En primer lugar la reflexión y discusión sobre los principios estéticos, enfatizados en la *querelle des anciens et des modernes* y en segundo lugar, el descubrimiento del sentimiento y el rescate de la imaginación, de su originalidad inquietante y genialidad creativa, para encontrar en la

Naturaleza lo universal e inmutable del pensamiento y del gusto, a la vez que lo íntimo y diverso a cada individuo. En definitiva uniformidad en la variedad, universalidad en lo particular, lema que inauguraba una nueva sensibilidad y que recuperaba al mismo tiempo planteamientos estéticos referentes a la verosimilitud, la imitación y la mitología.

Las reflexiones sobre la belleza tan caras al contexto francés e inglés del XVII y del XVIII, dejaron relucir de inmediato la confianza en los modernos y en el progreso que la razón científica auguraba. Pocos hablaban de una virginidad perceptiva que favoreciera el contacto inmediato con una naturaleza no civilizada. Entre ellos sin embargo estuvo Vico y fue su distanciamiento del racionalismo científico-cartesiano, lo que le aproximó a la revolución del empirismo en la cultura literaria y artística de Locke a Hume¹. La Naturaleza en estado puro, sin cultivar, a merced de sus propias fuerzas, provocaba miedo y pavor y era fuente de exaltación de la sensibilidad y de violentas emociones. De este modo la relación hombre-naturaleza condujo a un territorio en el que el temor y el estrechamiento más que una categoría estética era la condición (estética) de un estado psicológico. Por el contrario lo espantoso, lo horrible, lo monstruoso, son categorías estéticas que contemplan determinados géneros artísticos. La noción de categoría sostiene que haya conciencia, elaboración o reconocimiento de propiedades generales que puedan atribuirse a cualquier cosa con una cierta constancia de estructura o modalidad, por ello el miedo puede ser considerado una categoría mental o psicológica y no estética, si es que entendemos por estética la clasificación de lo bello. Sin embargo en la *Scienza Nuova*, Vico nos legó una antropología de la imaginación donde relaciona el temor con sentimientos, emociones y hechos conectados con el arte pero no necesariamente ligados con lo bello. Y de ahí surgió su enfrentamiento con el gusto estético de su época, refutando tanto la crítica dogmática como la mundana y desarrollando un discurso reflexivo que encuentra hoy sus raíces en la aparición del feísmo como categoría estética y en la angustia de la actual cultura de masas.

I

ECOS DEL PASADO

A menudo se establecen rígidas oposiciones en el gusto literario, de modo que una clase de literatura excluye a otra. Del elogio a la descalificación, los críticos literarios emiten su criterio sobre escritores y pensadores, generando un maniqueísmo estético que hasta cierto punto juzga a los autores por sus afinidades estéticas, conformando con sus juicios una dialéctica literaria de lo viejo frente a lo nuevo. Este fenómeno resulta inadmisibles para la crítica actual pues la moderna teoría de la literatura sabe que es estéril hablar de una sola literatura y que lo acertado es reconocer la existencia de diversos tipos en ella, tanto por su génesis (novelas, cuentos, diarios, memorias), como por su formulación (estilo trasparente o directo, estilo conspicuo u opaco) y por su orientación (esteticista o comprometida con la realidad). Lo que no cabe por supuesto es hacer compatible la buena con la mala literatura y para ello resulta imprescindible distinguir entre gusto y preferencias. Estas consideraciones de maniqueísmo estético, aunque inútiles, se reproducen de tanto en tanto en la historia del arte y del pensamiento, sin embargo el escenario de tal confrontación tuvo un momento histórico crucial con antecedentes y consecuentes. Me refiero a la *querelle des anciens et modernes*, a la supremacía de los modernos sobre los antiguos, a la derrota o victoria de

unos sobre otros, que en condiciones a veces favorables y otras adversas, recopilaron las propuestas estéticas que surgieron entonces del análisis del fenómeno perturbador del arte.

Los antecedentes de este enfrentamiento los encontramos en la denominada “*cuestión homérica*” que discurrió sobre el origen de la *Ilíada* y de la *Odisea*. En aquel pasado remoto se barajó la posibilidad de que Homero no fuese el autor de los dos poemas, sino sólo de la *Ilíada* e incluso se mantuvo la hipótesis de que ambas epopeyas no eran más que fragmentos dispersos de varios autores, negando a veces la personalidad histórica y real del poeta. Ahora bien, la cuestión homérica tendría tres momentos históricos destacables. En primer lugar en la Antigüedad griega con el enfrentamiento entre los corizontes (Jenón y Helánico) y los bibliotecarios alejandrinos (Zenódoto de Efeso, Aristófanes de Bizancio y Aristarco de Samotracia). Posteriormente tras un gran salto en el tiempo, la polémica se revivió en Francia y en Alemania en los siglos XVII y XVIII con D’Aubignac, Wood y Wolf, sin olvidar por supuesto en Italia la contribución del propio Vico al debate. Finalmente durante los siglos XIX y XX se retomó la indagación homérica de nuevo, entre los críticos alemanes e ingleses, escindiéndose en dos corrientes antagónicas: la escuela analítica y la escuela unitaria. Parece ser que los esfuerzos y energías que se invirtieron para establecer tal polaridad, residieron básicamente en prodigar o no reconocimiento a la obra poética de Homero. De hecho para Nicolini la cuestión homérica se desarrolló no como mera cuestión filológica sino como una legítima cuestión estética, en la que el punto clave a dilucidar consistía en averiguar si Homero fue o no fue un gran poeta².

En la Antigüedad griega los corizontes mantuvieron que ambas epopeyas eran obras de diferentes poetas, mientras que los alejandrinos señalaron a Homero como el único creador de los dos poemas. Al respecto Séneca en su *Brevitae Vitae* afirmaba la importancia que los gramáticos griegos dieron al intento de dilucidar si la *Ilíada* y la *Odisea* fueron o no obra de un mismo autor³. Tuvieron mayor eco y prevalecieron las opiniones de los bibliotecarios alejandrinos pero ninguno de ellos quiso imputar algún error poético a Homero, las posibles incongruencias poéticas fueron atribuidas a la obra de recopiladores tardíos como Solón y Pisístrato. Excluyeron determinados versos que según ellos eran de imposible creación homérica a través de la atétesis. Los versos marcados variaron en cada crítico, lo que nos hace preguntarnos dónde residía el matiz condenatorio de aquellos pasajes. Los cánones poéticos para refutar ciertos versos no fueron sólo lingüísticos, dependientes de formas verbales que ya no se utilizaban, sino también de un matiz subjetivo como el que siguió Aristarco al eliminar ciertos versos porque “consideraba que no está bien que Agamenón diga que prefiere a su concubina que a su esposa” (II.I, 29-31) o porque es “ridículo que a Aquiles le rechinen tanto los dientes” (II.XIX, 365-368)⁴. El error estuvo en tratar de adaptar la obra homérica al ideal de la obra literaria que los sabios alejandrinos tenían, pues las dudas de los críticos se generaron e incrementaron al forzar un consenso de gusto desde su propia época.

En el Renacimiento italiano y francés los textos homéricos no fueron conocidos directamente. Habría que esperar a la segunda mitad del siglo XV para hablar de redescubrimiento de Homero por una serie de emigrantes griegos como Teodoro Gaza, el cardenal Besarión, Marco Musuro y Constantino y Jano Lescáris, sin olvidar a Manuel Crisolaras, impulsor del helenismo en Occidente. Sin embargo no fueron todo alabanzas hacia el poeta y su revaloración topó con varios escollos. Savoranola en el 1492 prevenía a los cristianos contra los clásicos por sus ideas paganas y en 1527 Marco Jerónimo Vida en su *Arte Poética*

establecía una comparación entre Homero y Virgilio, dando mayor y mejor calidad artística a este último. La misma línea crítica siguieron Luis Vives en su *De tradendis disciplinis*, Julio César Scalígero en su *Poética* publicada póstumamente en 1561, Beni en 1607 con su *Comparazione di Torquato Tasso con Omero e Virgilio* y Alessandro Tassoni con sus *Pensieri diversi* aparecida en 1620. En Francia fueron admiradores de Homero, Rabelais y Montaigne, pero la atmósfera creada en Italia por los antihoméricos no tardaría en presentarse. En febrero de 1635 el dramaturgo Boisrobert arremetió en la Academia con su discurso *Sur la défense du Théâtre* contra aquel público que prefería las obras clásicas a las suyas, de hecho atribuía su poca fortuna como actor teatral “à la gran veneration qu’on avoit pour les anciens”, considerando al mundo clásico “comme des gens inspirés par le génie, mais sans goût et sans délicatesse”⁵. En 1668 René Rapin publicaba *La comparaison entre Virgile et Homère*, sin embargo “la querelle des anciens et des modernes” había quedado abierta con la obra antihomérica de Desmarests *Traité pour juger des poètes grecs, latins et français*, quien además en 1657 publicó *Clovis*, epopeya cristiana en la que rechazaba la utilización de textos clásicos por paganismo. En respuesta a Desmarests, Boileau vetaría el uso de la religión cristiana en poesía tal como señala en su *Art poétique*. Destacan también como adversarios del mundo clásico Fontanelle con su *Disgression sur les anciens et les modernes* (1688) y los hermanos Perrault, en especial Charles, quien el 27 de enero de 1687 leyó en la Academia su poema *Le siècle de Louis Le Grand*. En oposición a los detractores del clasicismo poético surgiría una corriente opuesta, apologista ante todo de la poesía de Homero. En esta trayectoria encontramos a Racine con su *Remarques sur L’Odysée d’Homère* (1662), el anteriormente citado Boileau, Huet, Fenelon, Dacier y Madame Dacier.

Junto a la *querelle*, la cuestión homérica tomaba fuerza y resurgía como pretexto argumentativo, a favor o en contra, en los juicios de gusto de la época. Francisco Hédelin, como el abate D’Aubignac, a instancias de Richelieu escribe sus *Conjectures académiques ou dissertation sur l’Iliade*, obra publicada en 1715. D’Aubignac tuvo el convencimiento y el delirio de haber sido mandado por Dios para regenerar tanto en Francia como en el mundo entero, el arte dramático⁶. La regla en la que fundaba el arte dramático era la razón tal como expone en su *Pratique du Théâtre*⁷. En las *Conjetures* mantuvo que la *Iliada* no poseía unidad de acción y que no estaba basada en la razón, criterio por el que descartó a Homero como buen poeta, reduciéndolo como hiciera ya Boisrobert, a un mero ciego que cantaba coplas canallescadas en las esquinas (“aux chanteurs des carrefours, dont les vers réjouissent la canaille”)⁸. Basándose en las dudas que existían sobre la persona de Homero, así como en la inexistencia de la escritura en la época en la que se le atribuye la creación de los dos poemas, admitió que el poeta no existió nunca históricamente. Los mismos argumentos aceptó Robert Wood quien en su *Essay on the original Genius and Writings of Homer*, publicado en 1767, negó la personalidad histórica del poeta y señaló que la transmisión oral de los poemas fue el origen de sus múltiples transformaciones. Federico Augusto Wolf en su *Prolegomena ad Homerum*, publicada en 1795, mantuvo que los dos poemas eran el producto de diversos cantos recogidos por Pisístrato. Por lo general las razones que se adujeron para no admitir la existencia histórica del poeta fueron exageradas e inciertas, además con el descubrimiento del Minoico Lineal B, se sabe de la existencia de escritos anteriores al 1400 a.d.C. Sin embargo, la línea argumentativa de nuestro discurso no pretende situar desacuerdos de juicio y crisis de gusto en la disyuntiva sobre si Homero fue un sujeto histórico

real o si, por el contrario, no existió nunca como individuo y sus poemas fueron sólo el resultado de la inventiva de todo un pueblo. Poco puede decirse más de lo expuesto tan magistralmente por Nicolini en el capítulo séptimo de sus *Saggi Vichiani* cuyo epígrafe (*La seminegazione della personalità storica di Omero*) arroja claridad a la postura de Vico. Baste señalar por ahora que la figura de Homero, durante todo el XVIII, produjo el entusiasmo de la atracción y el rechazo de la repulsión. En ambos casos el mérito estuvo en concentrar la fascinación de aquellos críticos para quienes no les fue indiferente ni su poesía sublime ni su excéntrica locura.

II

CONSENSO DE GUSTO

La dificultad por encontrar uniformidad de criterio y lograr consenso de gusto entre la mayoría, procedía de la rigidez esquemática con la se etiquetaron las posturas: homerófobos unos, homerófilos otros. Conformarse a la verdad de un modelo universal o ceñirse a los límites de un gusto particular, activó la eterna cuestión de la libertad en el arte. Para los homerófilos ésta sólo concurría cuando se abandonaba los modelos del XVIII, mientras que para los homerófobos la libertad acontecía si cualquier trama podía encajarse en un canon. Ahora bien, esta confrontación de criterios nunca adoleció de indefinición a nivel doctrinal, los contornos sobre lo que se debía crear y esperar, decir y construir, no ofrecían confusión alguna para la polaridad establecida entre las tendencias. El escenario donde se desarrolló la disputa fue eminentemente francés, sin embargo en Italia la contribución de Vico al rescate y defensa de la poética sublime de Homero, fue primordial y no tanto para su momento como para estudios posteriores. Ya hemos señalado que el dilema, del que también Vico participó, al apuntar en sus *Annotazioni alla Scienza Nuova prima*, la posibilidad de que Homero no hubiese existido como sujeto histórico y su obra fuese sólo producto de la inventiva de la colectividad⁹, retiene la importancia puntual de haber generado las investigaciones que permitieron una mayor comprensión de la poesía en general y de la poesía de Homero en particular¹⁰, a la vez que presentaron el terreno donde mejor se han desarrollado los métodos de la filología alejandrina, de la del siglo XIX y XX¹¹, además de haber abierto el camino para una nueva poética¹². Este último punto concierne en especial a la teoría poética expuesta por Vico en su *Scienza Nuova*. Los defectos e imprecisiones de la poesía homérica que D'Aubignac y los intelectualistas de la época reprochaban y despreciaban en Homero, fueron elogiados y apreciados como exponente de la sublimidad poética, gracias a la teoría estética que inauguraba basada en la imaginación, la fantasía y los sentidos¹³. Fue ésta en opinión de Croce la mayor originalidad de Vico, la de reconocer en Homero una gran sabiduría poética y ninguna sabiduría reflexiva¹⁴. Lo inverosímil, lo sorprendente e incongruente de sus relatos muestra cómo la creatividad y genialidad de Homero no participaba de la razón lógica. Sólo desde tal perspectiva (y no desde la que nos presenta la *Poética scaligeriana*) podía Homero despuntar como poeta sublime. Pero aún podemos añadir más, pues el discurso filosófico que Vico nos legó sobre Homero, permitió el nacimiento de la teoría estética moderna al señalar la autonomía de las artes frente a la filosofía, de la fantasía e imaginación frente a la razón. Curiosamente cuando en el siglo XIX la cuestión homérica se debatía entre las escuelas analítica y unitaria, el logicismo antipoético de la primera sería rechazado por la escuela unitaria, cuyo punto de partida fue puramente literario considerando la *Ilíada* como poema antes que cualquier otra cosa¹⁵. Por ello, explícita o

implícitamente, Vico se mantuvo siempre presente en el debate de la cuestión homérica, aunque su olvido en éste como en otros ámbitos de reflexión, se explique por la tendencia racionalista que dominó la tradición filosófica occidental desde la época de Descartes y la Ilustración, hasta pasada la mitad del siglo XX¹⁶ y confirme la tesis de Lovejoy de que la reputación de un filósofo depende de la sintonía de sus ideas con el sentir de su generación.

En todos los momentos históricos que hemos destacado, en la Antigüedad griega, en el Renacimiento cuando el poeta fue enfrentado a Virgilio y en la *querelle*, la *cuestión homérica* se redujo a una mera cuestión estética. En palabras de Nicolini:

“La indagación filológica en vez de ser un fin en sí misma, era un simple medio para resolver mejor la cuestión estética: para demostrar o bien que Homero no fue más que un mediocre recolector de mediocres cantos populares según los homeróforos, o bien por el contrario, el padre y el príncipe de todos los sublimes poetas según Vico y Merian”¹⁷.

En definitiva, durante la *querelle* apareció la controversia subjetivismo-objetivismo a nivel estético: ¿Las cosas son bellas en sí mismas o lo son según cómo las perciba el sujeto? El siglo XVIII se decantó por un subjetivismo poético¹⁸. Corneille, Racine, Moliere o Lamotte, respondían mejor a los gustos estéticos de la época que los clásicos. El público empezaba a cansarse de aquellas narraciones con alusiones a héroes griegos. En el fondo de la *querelle* subyacía una reacción contra la épica barroca a la vez que se pedía una renovación en los dramas y en las comedias que interesaran al auditorio de su tiempo. Por otra parte los homerófilos franceses del siglo XVIII desacreditaron las críticas de los homeróforos que desconociendo el idioma de los clásicos se atrevieron a comentarlos y a descalificarlos¹⁹. Sin embargo, no olvidemos que, más que un dilema filológico, se trató en todo momento de un debate centrado en la sensibilidad de la época que calificaba de atentado al buen gusto todo lo que estuviera fuera de la moda.

En el siglo XIX la escuela analítica (Hermann, Grote, Murray, Fick, Jebb, Leaf, Cauer, Kirchhoff, Wilamowitz) reconoció que las múltiples imprecisiones y errores lingüísticos, estilísticos y culturales, que se observaban en la *Iliada* y en la *Odisea*, se debían a que las dos obras habrían sido escritas por diversos poetas, resucitando de este modo la teoría de los corizontes, o también a que eran el fruto de las más variadas interpolaciones, admitiendo entonces la hipótesis de los bibliotecarios alejandrinos. Pero la escuela unitaria (Roth, Mülder, Milman, Parry, Lord, Notopoulos) que cobró mayor éxito a finales del XIX y que predominó en el XX, consideró ambos poemas desde una orientación estética ante todo. Los defectos lingüísticos que se le atribuyeron no fueron tales, sino sólo una modalidad de expresión poética condicionada por ser un tipo especial de poesía pues ambas epopeyas fueron creadas para ser recitadas o cantadas pero no leídas. A la escuela unitaria se le debe el haber establecido la idea de la existencia de un poeta llamado Homero que llegó a la culminación de la épica tradicional primitiva. La revalorización de Homero iniciada en el siglo XVIII por los homerófilos franceses al igual que por pensadores como Vico y Merian, tuvo sus continuadores en la escuela unitaria. Y aunque se ha dicho que la cuestión homérica convirtió una legítima cuestión estética en una ilegítima cuestión filológica²⁰, permitió llegar a nuevas conclusiones sobre el lenguaje poético y la incuestionable posición de Homero dentro de los geniales talentos de la épica tra-

dicional. Y en todo ello fue crucial la postura reflexiva de Vico que en su *Scienza Nuova* aunó filología y filosofía y encarnó la génesis de la estética en la sabiduría poética de las naciones. Vico no sólo se opuso a la historia de los filósofos sino también a la de los historiadores que no tuvieron en cuenta la autoexaltación de las naciones que hacen que su historia sea ilustre incluido su propio origen. A todos aquellos que trataron al hombre primitivo como un ser culto, Vico les ofreció una visión menos arrogante y les recordó que sólo tenían capacidad para representarse el mundo con recursos poéticos antropomórficos y tropos como la metáfora, la metonimia o la sinecdoco. En palabras suyas: "Los primeros sabios fueron los poetas teólogos, y que la naturaleza de las cosas que han nacido o han sido hechas tienen orígenes groseros, así y no de otro modo deben considerarse los orígenes de la sabiduría poética"²¹. La persistencia de Vico en situar el máximo valor de la poesía en la sublimidad y no en la belleza, es la tesis que sugiero retener para abordar la siguiente comparación entre el filósofo napolitano y el contexto estético francés de finales del XVII y mediados del XVIII.

III

SUBLIMIDAD Y BELLEZA

Gran parte del sometimiento de la imaginación a los dictados de la razón dependió de la difusión y éxito que a principios del siglo XVII tuvo el tratado *Sobre lo sublime* (*Peri hypsous*) atribuido a Pseudo Longino. En él la sublimidad aparecía unida a la eminencia y excelencia del lenguaje. La grandeza de ánimo y el entusiasmo y pasión que la mente creativa desplegaba en lo sublime, superaba las reglas de estilo pero no por ello la sublimidad estaba exenta de reglas o era incapaz de exhibir normas. De hecho el autor de este tratado helenístico, al analizar las fuentes naturales y artificiales de la sublimidad (aprehensión de grandes pensamientos, pasión, figuras lingüísticas, dicción y composición) descubrió diversas reglas²². Por ello cuando en 1674 Boileau tradujo este escrito, apenas se apartó de las líneas rectoras de Longino. Sería Burke, algo más tarde, quien en su *Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1756), daría una interpretación novedosa de lo sublime al no ligarlo únicamente a la grandeza y al admitir que si bien la belleza provocaba deleite, lo sublime engendraba un temor deleitable susceptible de producir una emotiva elaboración estética²³. También Kant en su *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* (1764) mantuvo ideas cercanas a Burke, si lo bello es finito, acabado, mensurable, por contraste lo sublime posee un carácter infinito, inacabado e incommensurable. Para ambos lo sublime siempre debe ser grande y simple, lo bello pequeño y adornado, los objetos sublimes son vastos, los objetos hermosos leves y delicados. Destacamos no obstante que la diferencia mayor entre Burke y Kant recayó en el sentimiento de temor o terror que Burke considerada propio y específico de la experiencia estética de lo sublime, mientras que para Kant un individuo subyugado por el terror nunca podría juzgar sobre lo sublime. Pero no fue sólo Burke quien revolucionó el concepto de lo sublime longiniano, a Vico le cabe haber planteado una interpretación aún más original, pues en la *Scienza Nuova* el concepto de lo sublime aparece como una categoría estética básica que por primera vez está basada en principios filogenéticos e histórico-antropológicos.

Por otra parte la habilidad para escindir en Homero lo poético de lo no poético y la sublimidad de la belleza, hizo que Vico se distanciara tanto de la crítica mundana como dogmática del contexto francés del XVII y XVIII. En la antropología filosófica que propuso, la filogénesis reproducía la ontogénesis, y por este motivo la fuerza expresiva de las primeras

naciones gentiles era equiparable al ingenio y espontaneidad de la infancia. La poesía sublime, siempre según Vico, no se puede aprender por ningún arte, no nace de un estilo elevado ni grandilocuente, es más bien una peculiaridad expresiva de los seres humanos primitivos que en sus orígenes fueron poetas por necesidad natural. En aquella actitud primigenia por intentar conocer, explicar y dar razones de lo que acontecía desde la intensidad emotiva y la grandeza de inspiración, residirá lo sublime. Si de verdad queremos escribir una un buen poema mas que constreñirnos en seguir cánones establecidos, tendríamos que sentir la potencia evocativa de los eventos vitales con la espontaneidad y asombro de la infancia:

“Resulta que por defecto de raciocinio humano la poesía nació tan sublime que ni para las filosofías que llegaron después, ni incluso para las mismas artes poéticas y críticas, no apareció otra mayor sino siquiera similar, de aquí el privilegio por el cual Homero es el príncipe de todos los poetas sublimes [...] Por este descubrimiento de los principios de la poesía se desvanece la opinión de la sabiduría inalcanzable de los antiguos [...] se mostrará que son importunos todos los sentidos místicos de altísima filosofía dados por los doctos a las fábulas griegas y a los jeroglíficos egipcios, cuanto naturales aparecerán los significados históricos que aquéllas y éstos deben contener”²⁴.

Es así como Vico centra la sublimidad en una fase primordial de la humanidad considerándola una de las principales características expresivas y cognitivas de los seres humanos primitivos. En cuanto a la veracidad de la metafísica poética, no hay duda, no es una impostura, es igual de verdadera que la metafísica de los filósofos, aunque si bien estos últimos descubren las cualidades eternas mediante el raciocinio, los poetas las traducen en su creaciones de la manera en la que su esquema cognitivo les permitía: “Los hombres primero sienten sin advertir, después advierten con ánimo perturbado y conmovido, finalmente reflexionan con mente pura”²⁵. Es por ello que Vico considera que lo sublime constituye la expresión más adecuada de este ánimo turbado, que se expresa por medio de imágenes corpóreas y fantásticas, subrayando la creatividad, la originalidad y la autonomía de la poesía con respecto a la razón, siendo además la forma directa de la expresión colectiva y compartida de nuestros remotos antepasados. Mito y poesía se identifican. Los mitos son *vera narratio*, no corresponden a la prehistoria del *logos* sino que son en sí mismos un saber accesible y descifrado a través de las imágenes que contienen. El discurso poético es *logos* porque asentado en la representación contradictoria de los datos de los sentidos, los organiza comprensivamente mediante la fantasía y la imaginación. Así pues, la poesía se vale de mitos para ofrecernos la verdad y en ellos se halla la mejor expresión de lo universal. Por ello el máximo valor de la poesía para Vico será la sublimidad y no la belleza, tesis que de manera recurrente le enfrentará y separará del contexto estético francés. Si la crítica neoclásica infravaloraba a Homero y a Dante, Vico por el contrario enfatizaba que el refinamiento del gusto debilitaba el vigor poético. Por este motivo, Homero y Dante fueron como se lee en la *Scienza Nuova* los poetas que mejor concentraron la potencialidad fantástica de la poesía primitiva²⁶ en clara oposición al gusto academicista y refinado de los poetas del siglo XVII.

IV MIMESIS E INGENIO

La existencia de dos poéticas opuestas, a las que se aplicaron unos y otros tanto en fervor como en desprestigio, reflejó el clima cultural de aquellos siglos. Pero a partir de la

segunda mitad del siglo XVII y durante el XVIII, bajo el triunfo de un subjetivismo estético, se potenció el desarrollo de una corriente de crítica mundana que progresivamente iba a ir ganando terreno a la crítica dogmática. Analicémoslas separadamente, comenzado antes por la crítica dogmática porque cronológicamente constituyó el universo de referencia desde el que se formó por contraste y oposición el paradigma de la crítica mundana. Como se sabe, la crítica dogmática entendía que la belleza se refiere necesariamente a un modelo al que se compara con las cualidades del objeto, de ahí que la clave para enjuiciar las obras fuera la regla inflexible que procedía del canon establecido. Los estudios literarios del XVIII propulsaron una crítica dogmática fundada en la adopción de un conjunto de axiomas estéticos que constituían el núcleo del neoclasicismo y con ello la crítica sometía el análisis de la obra literaria al criterio de respeto basado en la belleza intemporal, eliminando cualquier perspectiva histórica. El modelo de referencia era el de la Antigüedad, establecido en la *Poética* de Aristóteles que según Chapelain era considerada “la más correcta y sólida doctrina, fundada en la autoridad de Aristóteles o, mejor dicho, en la autoridad de la razón”²⁷. En esta cita queda patente la identificación entre antigüedad y racionalidad de la que participaba la crítica dogmática, no olvidemos que en esta corriente crítica cuando se habla de razón, se está entendiendo las reglas de la *Poética* que, en el contexto discursivo que nos ocupa, van a considerarse normativas. El modelo se imponía al público y lo bello lo era por cumplir las reglas y estar avalado por los expertos, si agradaba o no, era una cuestión irrelevante. De nuevo en palabras de Chapelain:

“En la música y en la pintura no decimos que todo es bueno, aunque las obras gusten a cualquiera, a no ser que se observen todas las reglas de estas artes y hasta los expertos, como verdaderos jueces, no confirmen con su aprobación aquello que la gente acepta”²⁸.

De este modo, lo natural era construir el ideal de la naturaleza seleccionada por la razón, para corregir sus fallos e intensificar sus cualidades.

Esta modalidad de crítica, la dogmática, emite juicios de valor inapelables caracterizados por: a) *Objetividad*. La habilidad del artista está sujeta a reglas, éstas son infalibles y el sujeto en ningún caso tiene la última palabra sobre lo adecuado en el gusto estético. b) *Legislación*. Se busca contrastar cada obra con las leyes que las reglas proporcionan y a su vez, los enjuiciamientos aspiran a instaurarse como leyes. c) *Dogmatismo* o sometimiento al principio de autoridad de los cánones estéticos. d) *Racionalidad* o capacidad para explicar porqué se enjuicia de un modo y no de otro, es más, todo aquello que no esté conforme a la razón, provocará disgusto y será denigrado²⁹. Y e) *Moralidad* pues la pedagogía está presente en todo el proceso y constantemente se emiten juicios de valor, unificando lo bello con lo bueno, rememorando el paradigma platónico de la identidad entre ética y estética. Vico dista mucho de este panorama crítico, poético y filosófico, resulta imposible incluirle en esta corriente pues su análisis contempla las formas poéticas y el nacimiento del arte de manera diacrónica, sometido al devenir histórico, ajeno por tanto a reglas fijas o a cánones de ningún tipo.

Además, si la función de la mitología y de la poesía, era la de transmitir las experiencias y ofrecer un marco comprensivo a las mismas, el arte no podía tener como valor pri-

mordial la mimesis. Es cierto que en la *Scienza nuova* 1744 Vico afirmará que “las artes no son sino imitaciones de la naturaleza”³⁰. De hecho, la poesía, el arte, entendido como imitación de la Naturaleza no le era ajeno a la tradición poética aristotélica³¹, sin embargo no parece ser que la teoría estética de la SNS se centrara en el carácter mimético de las artes. Aristóteles, por el contrario, situó la mimesis en la habilidad de narrar, emular y representar ficciones en la tragedia, pero en el XVIII la acepción de la imitación como una mera y pasiva reproducción de lo natural, se cuestionó al considerarse la poesía expresión fantástica del ingenio que recrea y no sólo copia lo real. Por ello Sforza Pallavicino, señaló que imitar e inventar no son polos opuestos o excluyentes, que el poeta es imitador e inventor al mismo tiempo, que la poesía “es una imitación que mide las palabras con el fin de producir deleite”³². Vico recoge esta perspectiva al hacer surgir de la creación poética los caracteres fantásticos universales. Por ello imitar no es copiar o calcar lo real, sino expresión fantástica, invención representación ingeniosa.

Si para Aristóteles la imitación es una función natural innata en el ser humano³³, para Vico es una actitud propia de la infancia³⁴ y de esta forma, al acercar el microcosmos de la ontogénesis al de la filogénesis, convirtió la imitación en la capacidad primigenia, cognitiva y expresiva, de aquellas primeras civilizaciones que tuvieron que imaginar, inventar, representar, orientar y esclarecer la vida humana. Resulta obvia la función hermenéutica de aquellas primeras producciones poéticas, pues no fueron más que la consecuencia lógica de la condición propia del poeta. El ser humano está en el mundo como un intérprete, como alguien situado ante un conjunto de signos a los que les busca sentido y en los inicios de la filogénesis, aquellos seres primitivos, fueron los primeros hermeneutas que descifraron cotidianamente el sentido de su vida en el libro de la Naturaleza. Vico otorgó capacidad cognitiva a la categoría estética de lo sublime y trató al poeta de instrumento revelador de la verdad, su estética se decantó más por el ingenio que por la mimesis, por lo sublime en detrimento de la armonía en la belleza. Y tales apreciaciones no caben dentro del universo referencial de la crítica dogmática, así pues, los principios estéticos que se exponen en la *Scienza Nuova* no pertenecen a esta corriente pero ¿y a la opuesta? ¿El mero hecho de no ser dogmático nos permite encajar a Vico en la crítica mundana? Podemos adelantar ya una respuesta negativa.

V

LA SENSIBILIDAD DE LA ÉPOCA

La crítica mundana entendía lo natural como el modelo social y con ello permitía un control social respecto a las cualidades del objeto y de las preferencias estéticas. Ahora bien, este condicionamiento externo no impedía que lo natural se entendiera como algo individual, inmediato. De Méré, tal vez el más radical de esta corriente, sostendrá que:

“Las reglas causan rechazo, por lo general en todo el mundo. Y podemos dar dos razones para ello. Una es que tenemos un fuerte sentimiento de libertad, difícil de deshacernos de él. Otra es que, de ordinario, nada más nos gusta aquello que nos parece natural. Y las reglas, ciertamente, no lo son”³⁵.

Así, pues, De Méré trasladó a la estética el sentir del siglo XVII de vivir sin someterse a ninguna clase de directrices, imposiciones, ni restricciones, y por el contrario valoró

positivamente guiarse por los impulsos, necesidades, gustos y pareceres personales. De esta forma los juicios emitidos por la crítica mundana se caracterizaron por la formación del juicio personal, el refinamiento del gusto, la praxis y experiencia estética (es decir y siempre según De Méré, por hacer las obras de arte de forma “sentida”, en clara oposición a realizarlas “por” arte), la “frecuentación” del mundo para averiguar los efectos que se causan en público y la capacidad por atender las obras en su valor intrínseco, ajenas a reglas externas que coarten la sensibilidad y la creatividad del artista. Como puede apreciarse en esta breve síntesis de la crítica mundana, Vico coincidiría en parte con algunos de sus supuestos pero con otros estaría claramente en desacuerdo.

Podemos aventurarnos a admitir que si la poesía fue originariamente el sentir común del pueblo, esto sería compatible con el criterio de que una obra de arte debe enjuiciarse según el gusto del público pues de ese modo muestra mejor las características de la sociedad del momento. Desde esta coyuntura histórica, conoceríamos mejor el contexto francés del XVII y del XVIII si se aplicara la crítica mundana en lugar de la dogmática. Por otro lado, la ausencia de reglas externas, también sería un rasgo bien visto por Vico, ya que dado el devenir histórico, es comprensible y preferible que el lenguaje vaya cambiando y desarrollándose a medida que cambian las situaciones y las necesidades humanas. Lo que Vico no aceptaría tan fácilmente es el ambiente elitista de los Salones. La crítica mundana se centraba tanto en su contexto que llegaba a despreciar las épocas pasadas. El mito del progreso estaba tan enraizado en la Ilustración, que cualquier tiempo futuro siempre era mejor que el pasado y por ello cualquier referencia a la tradición era anulada. Por el contrario Vico otorgó un gran valor al pasado, a la formación histórica y humanística que ofrecían los autores clásicos. Al entender los críticos mundanos que todo lo antiguo se asociaba a sus enemigos dogmáticos, cerraron la puerta al aprendizaje que ofrecía la historia. Fue Vico quien precisamente lo reabrió y lo hizo porque consideró su época como un eslabón más de los *corsi* y *ricorsi* que la historia universal sufría, sin embargo los críticos mundanos tuvieron la sensación y la convicción de estar viviendo el culmen de ésta. Podríamos concluir diciendo que con la relación que Vico establece entre filología, historia y poética, la *Scienza Nuova seconda* hubiera podido constituirse en un nuevo instrumento de análisis e investigación literaria, capaz de aproximarse al contexto francés con mayor propiedad que lo hicieron la propia crítica dogmática o mundana, impregnadas de un racionalismo exacerbado que les impidió la perspectiva histórica del gusto.

Es cierto que Vico concedió gran importancia a la naturaleza humana y consideró que las instituciones sociales servían en esencia para descubrir las potencialidades del ser humano, pero la crítica mundana puso tanto énfasis en el modelo social, en el refinamiento del gusto de su tiempo, que ahogó lo universal del ser humano en pos de lo concreto de una configuración social dada. Y también hay que subrayar que la primacía del gusto en la crítica mundana no suponía descubrimiento de verdad, que una producción artística agradara y encajara con el sentir social y sus costumbres, no implicaba necesariamente que su valor fuera hermenéutico, sobre todo porque no se reclamaba a sí misma como portadora de inteligibilidad. Una cosa es gustar y otra muy diferente es formar, no tiene porqué ser incompatible lo uno con lo otro, pero no parece ser que fuera un ideal de la crítica mundana. Recordemos que, por el contrario, para Vico el mero esteticismo no tiene cabida en su metafísica poética:

“Hay tres tareas que debe hacer la gran poesía, esto es, hallar fábulas sublimes adecuadas al entendimiento popular, y que conmuevan en exceso, para conseguir el fin que ella se ha propuesto, de enseñar al vulgo a obrar virtuosamente, como ellos se lo enseñaron a sí mismos”³⁶.

Así, pues, a pesar de estar sólo algo más próximo a la crítica mundana, no se le puede identificar con ella. Vico, al considerar la poesía como clave fundamental de la estructura psicológica de la humanidad en sus albores e inicios, sobrepasó en gran medida las cuestiones estéticas que planteaba la *querelle* tanto para los críticos dogmáticos como los mundanos. De haberse seguido el esbozo y planteamiento presentado por el filósofo napolitano, la poesía pudo haber sido una vía legítima de conocimiento para el sujeto histórico de aquella época, que fue la que le tocó vivir al propio la Vico, y pudo haberse convertido en la herramienta hermenéutica de las producciones humanas, entre ellas las artísticas. Pero la sensibilidad de la época situó el debate en cuestiones de gusto que primaron la armonía y la simetría de lo bello frente a lo sublime y fue así cómo se desaprovechó el procedimiento crítico y el método hermenéutico que, al margen de toda escuela estética del momento, obedeciendo sobre todo a la exigencia de transmitir la visión del mundo de lo humano, ofrecía la *Scienza Nuova*.

VI

CLAVE INTERPRETATIVA

Acceder a la literatura universal y penetrar a la vez en la clave interpretativa de algunos poemas, sólo es posible si existe una cierta correspondencia entre la grandeza del texto y su comentarista. Y en Vico la hubo, profundo conocedor de Homero y de la cultura clásica, ávido lector de Dante, hizo algo más que expresar su opinión sobre sus poetas predilectos. De hecho la figura y la obra poética de Dante le servirán no sólo para justificar su teoría de la “barbarie ricorsa” sino también para seguir ensalzando la sublimidad poética. De la figura de Dante se han hecho diversas lecturas, dándose distintas interpretaciones del significado de la *Divina Commedia*. Quizás, antes que nada, habría que recordar el sentido que el propio poeta le concedía al declarar, en la Carta que dirige a Can Grande della Scala, que su pretensión era la de plasmar poéticamente la doctrina escolástica. El Trecento mantuvo tal consideración y entendió la *Commedia* bajo el significado moral que ofrecía la contemplación de las postrimerías que aguardarían a los hombres según la vida que hubieran llevado. Esta lectura fue la propuesta por el propio hijo del poeta, Iacopo Alighieri, por Bruni, por F. Da Buti y sobre todo por Boccaccio.

Como se sabe, entre 1725 y 1728 Vico redactó cuatro cartas a sus conocidos Gerardo degli Angioli, el abate Esperti, el jesuita francés De Vitry y Francesco Saverio Esteban, donde exponía sus convicciones sobre la índole de la auténtica poesía, sobre la figura y la obra poética de Dante y sobre las condiciones en las que el cartesianismo había sumido el estudio de las humanidades en Europa. En 1729, volvería sobre Dante en su *Prefazione a un commento della “Divina Commedia”* y en 1732 publicaba *De mente heroica* donde comparaba la libertad de la inventiva y de la creatividad de la mente humana con el poder creativo divino. En la *Scienza Nuova seconda* atribuye a Dante el título de “toscano Omero” y precisamente desde la similitud y comparación que establece entre ambos poetas, promue-

ve un enfoque tan novedoso y original que lo convertiría en uno de los anticipadores de la moderna crítica dantesca. Es cierto que las obras de Dante mantienen el sentir medieval, la *Vita Nuova* obra poética en la que impone la denominación de un nuevo estilo de poesía que se conocería como “dolce stil nuovo” narra el encuentro, el enamoramiento y la idealización de Beatrice, transformándola en la “donna” metafísica de la salvadora gracia divina, el *Convivio*, redactado ya en el exilio, es una obra de inquietud ético-política, como lo es su tratado *De monarchia*, y finalmente con la *Divina Commedia*, expresa poéticamente la teología escolástica, apelando e incorporando la antigüedad clásica a través de la figura de Virgilio que acompaña al poeta florentino en su viaje por el Infierno, el Purgatorio y el Paraíso. Pero si Vico conectó el análisis dantesco a la cultura y a la civilización medieval fue porque pretendía, a partir de los cánones historiográficos que él mismo había propuesto, dar cuenta de la nueva barbarie retornada. La figura y la obra de Dante serían de gran importancia para el esclarecimiento de su doctrina sobre los “ricorsi” de la historia, tal como la expuso en el libro V de la *Scienza Nuova seconda*, allí admitió que las experiencias sociales, jurídicas y políticas de los primeros siglos de la historia grecorromana se repetían en la sociedad medieval, entendida ésta como nueva barbarie. Esta barbarie retornada acontecía no sólo a nivel político o jurídico, al ser una época en la que predominaban los latrocinios, la esclavitud, las penas crueles de un derecho represivo, sino que se producía también en la desmesurada fantasía de los artistas y es desde este punto de vista, desde el que Homero retornó en la figura de Dante³⁷. La importancia de la obra dantesca es tan grande en la teoría de los “ricorsi” que se ha dicho que si Dante no hubiese existido, Vico hubiera tenido que inventarlo³⁸. Mientras que la historia de Roma era afín a los primeros siglos del Medioevo, Homero reaparecía en la figura de Dante, en esta visión de épocas históricas retornadas, se insiste más en un cotejo o comparación entre ellas, que en una literal repetición de las mismas. Detrás del corromperse de la razón, de una nueva barbarie que surgiría al final del “corso” de la civilización, regresarán los tiempos primitivos, y aunque este retorno no posea ya la inmediatez y la espontaneidad de la barbarie de la edad de los sentidos y de la fantasía, supondrá la decadencia de la razón y la apertura de un nuevo ciclo de barbarie.

Si Dante fue un gran poeta no lo fue a pesar del momento histórico en el que vivió, sino precisamente por vivir en aquella edad bárbara retornada. Es cierto que Florencia se debatía en aquel tiempo en luchas y pasiones asesinas, pero tales luchas no fueron un obstáculo a la poesía de la *Divina Commedia*, sino más bien el sustrato necesario para que naciera tal poesía³⁹. Nada más ajeno al poeta auténtico, según Vico, que gozar de un reposado ocio literario tal como pretendía la concepción humanista de la poesía. Vico elogiaba a Homero y a Dante, al mismo tiempo que se entristecía por la desaparición en su época del auténtico espíritu poético que acontecía a consecuencia del cartesianismo. El momento cultural en el vivió Vico no fue capaz de generar grandes poetas pues éstos sólo aparecen, según sus propias tesis, en las épocas en las que la sabiduría predominante es una sabiduría sensitiva más que razonada⁴⁰. Por ello el gusto literario de los contemporáneos de Vico se hallaba distante de la predilección por Dante u Homero y a contracorriente el filósofo napolitano, ensalzó todo aquello que resultaba extraño a la restauración clasicista. En diciembre de 1725 escribía a Gerardo degli Angioli contándole aquello que él consideraba y valoraba como la auténtica poesía del siguiente modo: “Ella è venuta a’ tempi d’una sapienza [...] della miglior poesia, la qualle non sa spiegarci che per trasporti, fa sua regola il giudizio de’sensi

ed imita e pingue al vivo le cose, i costumi, gli afetti con fortamente immaginarli e quindi vivamente sentirli”⁴¹. Dante y Homero cumplían aquellas características que otorgaban valor poético a la producción artística. Los defectos de precisión y de estilo de tales poetas, eran valorados por el autor de la *Scienza Nuova* como ejemplo de gran sublimidad poética oponiéndose de este modo a las fantasías delicadas de sus coetáneos para quienes la violencia emotiva les parecía inculta y áspera.

Vico vio numerosos puntos de contacto entre la *Ilíada* y la *Odisea* y el *Purgatorio* y el *Paradiso*. La conexión la estableció en el “colerico ingegno” y la grandeza de la “fantasía” que ambos poetas desplegaron en su obra literaria⁴². En su opinión la poesía muestra una gran incompatibilidad con la filosofía, sumerge la mente en la infancia y asume como regla el juicio de los sentidos. La grandeza de la sabiduría homérica residía en su pobreza intelectual y en su desbordante mentalidad fantástica. No puede conciliarse ser un gran filósofo y un gran poeta al mismo tiempo, no se pueden construir a la vez pensamientos abstractos e imágenes “corpulentas”, “vigorosas”, en definitiva, es imposible tener el ánimo infantil y especular a la vez sobre moral y teología. Precisamente en la *Scienza Nuova prima* reconocía Vico que los límites de Dante habían sido el latín y la escolástica, es decir, si Dante “no hubiera sabido ni escolástica ni latín, hubiera sido mayor poeta”⁴³. Palabras que, según Rossi, expresaban por primer vez la admiración hacia Dante que más tarde llegaría a desembocar en la estética del romanticismo⁴⁴. Dante como el “Homero retornado”, como un bárbaro y pasional cantor de heroísmo retornado, adquiere su grandeza no de su filosofía ni de las alegoría de su teología, sino por su psicología de poeta divino. La Edad Media no era más que un “recurso” providencial, una vuelta a la mentalidad, a la psicología de los primitivos pueblos heroicos, en este sentido Vico deploraba que Dante hubiese sido tan docto, pues sus conocimientos teológicos y filosóficos eran aspectos hostiles al sentimiento como fuente de vigor poético⁴⁵. La capacidad para distinguir aquello que es poético de lo que no lo es en el poema, el haber escindido dos ámbitos en el seno de la poesía de Dante (el filosófico y el propiamente poético) es precisamente donde reside el mérito de Vico⁴⁶. Esa oposición entre metafísica y poesía, exponía su distanciamiento hacia el gusto y el pensamiento de sus contemporáneos. Mientras Gravina y Muratori elogiaban a Dante por ser un gran filósofo, Vico trataba de separar la poesía de la doctrina, reconociendo la excelencia poética de la *Commedia* en los elementos poéticos que aparecían en ella, no en los conceptos del autor. Tomaba como elementos antipoéticos aquellos que otros admiraban, en virtud de una concepción de la poesía que la consideraba como expresión inmediata de la infancia de la humanidad y no por el fin pedagógico moral que tuviera. La crítica neoclásica, como hemos visto, infravaloraba a Dante y a Homero, mientras que Vico, rechazando el refinamiento del gusto por debilitar el vigor poético, fue pionero de la crítica dantesca que surgiría en los siglos XIX y XX .

VII CRÍTICA Y ESTÉTICA

Llamamos crítica al conjunto de reflexiones sobre el valor de los criterios con los que apreciamos y enjuicamos las tendencias artísticas. Y conocemos por estética el conjunto de consideraciones generales y globales sobre la percepción y estimación de la belleza tanto de la Naturaleza como de una obra de arte. Precisamente Vico tenía, como ha demostrado

Croce, la experiencia estética que le faltaba a todos los críticos del XVII. Esa experiencia le permitía dilucidar el problema de la poesía como “forma histórica de la humanidad” y le autorizaba a liberarla de los límites que el racionalismo cartesiano le había impuesto. Fubini reconoce que a Vico le faltó “la suerte de vivir en una edad en la que se hubiese difundido el gusto por las obras de poesía, aquel gusto que suele preceder y acompañar a las creaciones del arte”⁴⁷. Los críticos del *Settecento*, continúa Fubini, carecieron de una experiencia estética vasta y profunda que les permitiera llevar a cabo una doctrina estética verdaderamente innovadora, sin embargo Vico enfrentándose a Gravina y Muratori, llegaba a la verdad intrínseca de la poesía señalando sus características propias, acercándose a un estudio de la poesía ajeno a las clasificaciones de los retóricos, ubicándola no en una u otra determinada obra literaria, sino en la mente humana como categoría antropológica⁴⁸. La sustancial unidad entre la poesía del poema dantesco y la del mundo primitivo, supuso un nuevo viraje de la crítica literaria que más tarde aparecería en Torti y Foscolo. Torti consideró a principios del siglo XIX en su *Prospetto del Parnaso italiano* (1806) que lo defectuoso en el arte no venía por un exceso de fantasía desordenada sino más bien por falta o ausencia de ella, y además contrapuso los vuelos fantásticos de los poetas primitivos a los puros juegos intelectuales de los poetas del siglo XVI. También Foscolo recogía las ideas de Vico sobre Dante y Homero, pues el elogio de la poesía primitiva le llevó continuamente a comparar dos categorías de poetas: los poetas primitivos y los poetas de gusto refinado.

Para Fubini, Vico fue el “más válido subversor de la poética clásica”⁴⁹ y de este modo, asestando un golpe mortal a los preceptos de la poética clásica, adelantó el camino que los estudios histórico-filológicos y estéticos tendrían en el siglo XIX. Pero la tarea del filósofo napolitano, también en opinión de Fubini, no fue la de realizar una exhaustiva crítica literaria, sino la de desarrollar la evolución de las naciones y la formación de las categorías cognitivas de las edades humanas. Y es cierto que Vico no se ocupa de la crítica dantesca y homérica “*stricto sensu*” porque su finalidad fue básicamente la de alcanzar “*il corso che fanno le nazioni*” en su formación y desarrollo, no obstante sus ideas conformarían un papel importante en el corpus teórico de la nueva crítica literaria. Por ello podemos concluir que si bien Vico no llevó a cabo una labor exclusivamente de crítica literaria, sin embargo es autor de una crítica histórico-estética que serviría para explicar el vigor poético de figuras como Homero, Dante y Shakespeare. El peso argumentativo de las intuiciones estéticas de Vico fue determinante, a finales del XIX. Croce siguió esa línea teórica al rechazar los preceptos y los imperativos que pretendían regular la actividad creativa del poeta. En el siglo XX, T.S. Eliot recibió la influencia de Dante, a quien se sabe consideró el autor del mayor poema del mundo pero también participó del movimiento crítico literario que surgió a partir de los años treinta en Estados Unidos: el *new criticism*⁵⁰. Hulme, I.A., Richards y T.S. Eliot influyeron en aquella nueva concepción de la crítica literaria que reaccionaba contra la erudición académica y el impresionismo imperante entre los críticos literarios. Eliot entenderá la obra literaria como una estructura autónoma de cuya significación y caracteres debe ocuparse el crítico. Los elementos biográficos, las indagaciones históricas sobre las fuentes utilizadas no contribuyen a dilucidar el valor estético inmanente de la obra literaria⁵¹. La condena de una crítica literaria regida por preocupaciones extraliterarias, puede extraerse ya de la escisión que Vico efectuó entre poesía y doctrina en el análisis de la obra dantesca. El *new criticism*, como el formalismo ruso y el estructuralismo checo, impuso la atención del

crítico sobre la obra y no sobre la biografía del autor, subyaciendo siempre la idea de la obra literaria como estructura verbal autónoma. La obra literaria expresa una determinada experiencia de la vida y el escritor utiliza en la creación de la “vida virtual” y del “mundo virtual” del poema, según terminología de Susanne Langer, elementos filosóficos, morales, teológicos e históricos, sin embargo, no hay que olvidar que tales elementos están integrados dentro de una estructura estética y que, sólo dentro de tal contexto, pueden ser correctamente interpretados. El desconocimiento de la autonomía del poema, hizo que algunos críticos derivaran del estudio de la obra literaria proposiciones filosóficas, teológicas y morales, pero para Eliot el problema del acuerdo o desacuerdo intelectual con las ideas plasmadas en una obra poética, es irrelevante para el crítico. En un poema cabe cualquier visión del mundo con tal de que ésta sea coherente. Dante hizo gran poesía de una gran filosofía de la vida, y aunque la doctrina escolástica está ejemplificada por el simbolismo enciclopédico de la *Divina Commedia*, es evidente que la calidad de la poesía no quedaba afectada por las creencias del poeta. Lo que Eliot encuentra en el cristianismo no le permite formular juicios valorativos sobre la poesía, sino dar una explicación de la función y del contexto de la misma. A través de T.S. Eliot tomarían presencia en el siglo XX algunas de las tesis que Vico esbozó varios siglos antes. Coincidieron en el elogio y la exaltación de la sensibilidad poética del toscano, en el interés que muestran por su capacidad para plasmar un cuadro complejo de imágenes e ideas, para presentar emociones y al mismo tiempo comprendieron la necesidad de escindir dos ámbitos en la lectura del poema: el filosófico y el poético. Este último punto ha sido una de las directrices básicas de la crítica literaria contemporánea y a pesar de que Vico no lo elaborase de forma sistemática, es evidente que sus intuiciones sobre la poesía dantesca contribuyeron a seguir tal programa de estudio en la investigación y crítica de las obras literarias.

VIII

LO TRÁGICO Y LO SUBLIME

El novelista está legitimado para remover materiales anteriores, épocas, motivos, atmósferas y personajes dispersos si con ello cree que favorecerá la consecución de su proyecto literario. Al fin y al cabo, lo relevante no es esa participación ajena, sino el resultado de una pieza singular. Ese fue el caso de la escritora británica Antonia Byatt⁵² que en 1990, sorprendió a la crítica con *Possession. A Romance*, una novela histórica y de suspense que se convirtió en un éxito de ventas. Todo comienza con el hallazgo casual por parte de un investigador literario de las cartas de amor inconclusas de un poeta victoriano, así es como la autora urde un thriller y una historia de amores paralelos en el tiempo y a la vez aprovecha para exponer complicadas teorías literarias sobre la época victoriana de la que ella misma es una especialista. Y todo se desencadena cuando el protagonista, Roland Michell, acude a la Biblioteca Londinense y solicita el ejemplar de los *Principios de una ciencia nueva* de Vico que había pertenecido al poeta Randolph Henry Ash, objeto de su estudio e indagación:

“Se veía inmediatamente que el libro llevaba mucho tiempo sin abrir, quizá desde el día en que lo ficharon. El bibliotecario fue en busca de una bayeta de cuadros y le quitó el polvo, un polvo de la época victoriana, negro, espeso y

tenaz, un polvo compuesto de partículas de humo y niebla acumuladas antes de las leyes sobre contaminación atmosférica. Roland deshizo las ataduras. El libro se abrió de golpe como una caja, vomitando hoja tras hoja de papel descolorido, azul, marfil, gris, cubiertas de letras oxidadas, trazos marrones de una pluma de acero. Roland reconoció la escritura con un vuelco de emoción. Parecían ser notas sobre Vico, escritas en el reverso de facturas de libros y cartas [...].

[...] Durante la media hora siguiente Roland trabajó sin orden alguno, hojeando el Vico de atrás adelante y de adelante atrás, buscando a Proserpina y a la vez leyendo las notas de Ash, lo cual no era fácil porque estaban escritas en distintos idiomas y con la letra que empleaba Ash en sus anotaciones, una letra casi de imprenta y diminuta, que a primera vista no parecía de la misma mano que la letra más generosa con que escribía la poesía o las cartas.

A las once encontró un pasaje de Vico que parecía ser el pertinente. Vico había buscado el hecho histórico en las metáforas poéticas de mitos y leyendas; esa recomposición era su 'ciencia nueva'. Su Proserpina era el cereal, origen del comercio y de la comunidad. En la Proserpina de Randolph Henry Ash se había querido ver un reflejo victoriano de la duda religiosa, una meditación sobre los mitos de resurrección. Lord Leighton la había pintado trastornada y flotante, como una figura de oro en un túnel de tinieblas. Blackadder estaba persuadido de que para Randolph Ash representaba una personificación de la propia Historia en sus comienzos míticos⁵³.

Al leer este libro lo primero que uno se pregunta es por qué ¿Qué razón tuvo la autora para que fuera pertinente poner en el inicio de la trama, el conocimiento de un libro que nos invita a pensar en la historia, en la mitología y en la figuras poéticas? Y Byatt que reconoció en su momento la importancia de Umberto Eco en su trayectoria literaria, admitió que su apuesta por retomar hechos históricos del pasado a través de los cuales había compuesto un argumento con protagonistas y valores del siglo XX, era una nueva forma de buscar la identidad europea, distanciándose de aquella corriente de los años sesenta que menospreciaba el pasado y centraba las investigaciones en un ahora sin génesis. Por ello no es extraño ni resulta excéntrico, sino coherente y legítimo, pues si en algo nos ilumina la *Scienza nuova* es al destacar la historia como fuente hermenéutica para volver al pasado desde el presente y encontrar respuestas que orienten nuestro futuro inmediato.

Sin embargo, el principal error reside en ocasiones en dar por sentadas demasiadas cosas, saltándose obviedades como hicieron poéticas de antaño que idealizaron al *homo sapiens*. Para Vico, contar la historia del ser humano precisaba de la convergencia entre dos relatos: el de la hominización y el de la humanización y en exponer cómo del animal-sapiens se derivó el homo-sapiens. La aventura antropogenética pasaba por indagar las raíces de la historia del género humano en la neotenia y la inmadurez animal crónica del hombre y esa fue la postura de Vico al oponerse a toda antropología filosófica obstinada en preservar ontológicamente puro el punto de partida del hombre. El ser humano es un acontecimiento fronterizo entre la historia natural y cultural y el acto de llegar al mundo de lo humano se adquiere desde el lenguaje. Para él, la historia es el relato de la historia social de la sensibi-

lidad humana ante la pregunta por el ser y de cómo vamos instalándonos en diversos códigos de comunicación simbólica. En ese ámbito de emociones históricas que marca la diferencia ontológica entre el animal y el hombre, entre la genética y la ética, la belleza no pudo ser propuesta como modelo de armonía o de serenidad. El caos psicológico de aquellos animales que no sabían ni leer ni escribir, descritos en la segunda *Scienza nuova* como *orripili bestioni*, expuestos como estaban a lo extraño, a la incertidumbre, a lo terrible provocó la inclusión en el ámbito del gusto de términos estéticos relacionados con lo trágico y lo sublime.

Lo trágico describe la lucha del ser humano ante una catástrofe natural o un destino adverso, y ese enfrentamiento entre el hombre y una fuerza que le desborda, estuvo presente en la “cognitio sensitiva” de los orígenes de la humanidad, como lo sufre en nuestra época el artista que ha de luchar continuamente contra un exceso de información que embota su sensibilidad. Por otra parte, lo sublime manifiesta el sentimiento de asombro y de admiración en grado sumo que emerge del ser humano ante una realidad o un acontecimiento grandioso. Así la experiencia estética no es una experiencia añadida a otras experiencias humanas, sino una experiencia de relación, pertenencia y encuentro con el mundo. En la *Scienza nuova*, la metafísica y la lógica poética son el medio para establecer el diálogo con el mundo. Para Vico la comprensión de las manifestaciones artísticas (cantos, emblemas, medallas, jeroglíficos, poemas, ...) es un ejercicio de decodificación de la historia social de la humanidad. Esta propuesta, tan cercana a la que en la segunda mitad del siglo XX, propuso Gadamer en su libro *Verdad y Método*⁵⁴, sostiene que comprender una obra de arte es ante todo “comprender-se” a uno mismo perteneciendo a un mundo común. Y esta función del arte, tan explícita en la *Scienza nuova*, no ha perdido actualidad.

Puede parecer un hecho aparentemente insignificante pero la revolución en el gusto barroco que se produjo en el XVII, aconteció cuando los artistas comenzaron a sentir algo incierto, no advertido a primera vista en la Naturaleza que contenía algo como “la belleza de lo horrendo” y un vínculo misterioso entre placer y pena, capaz de remontarnos a la vulnerabilidad primigenia de nuestro ser. Mucho más tarde el Romanticismo recuperaría de lleno esta sensibilidad para sus fines literarios⁵⁵. Desde entonces belleza y horror, placer y dolor, tristeza y melancolía, amor y muerte, definieron en las artes lo sublime del sentimiento de la vida. El placer del sufrimiento se mezclaba con el de la curiosidad como la belleza de Medusa cantada por Shelley. Sin embargo, en la sociedad postindustrial del XX la angustia vendrá provocada por la revolución de los *media* y el paroxismo de la inconsciencia, incapaz de distinguir entre lo real y lo imaginario. El terror se siente hoy como la amenaza de una cultura de masas que presenta los eventos y sus representaciones con un realismo exasperado, fuera de cualquier límite. El horror, el estupor, lo trágico, forman parte de una enciclopedia del comportamiento humano, de un catálogo de las pasiones, de un paradigma hermenéutico cuya finalidad primordial es clarificar el sentido de un mundo fragmentado que se resiste a descifrar.

IX

GUSTO Y DISGUSTO

Conviene mantenerse alerta porque el arte en la actualidad no conforta ni es meramente producción o creación de objetos bellos. Es cierto que la búsqueda de la belleza es un elemento motor en la historia del arte, pero no por ello debemos entender la belleza úni-

camente como el esplendor de la forma sino también en otro sentido más próximo a lo que coloquialmente llamamos feo. Más que la forma bella, el arte busca la forma significativa que en algunas ocasiones tiende hacia un cosmos ideal de armonía y otras, por el contrario, al mundo del dolor y del sufrimiento. De hecho no existe un horror totalmente nuevo, por ejemplo, los “macabris” de Borromini, realizados entre el *Settecento* y el *Ottocento*, pueden considerarse actualísimos⁵⁶, tanto como los autorretratos, desnudos, papas y hombres de negocios que pinta Bacon, personajes deformados, retorcidos, descolocados, solos en medio de habitaciones vacías, descarnados de una manera brutal. Hoy, como entonces, tras la atracción de esa mezcla de mal gusto, disgusto, horror y *trash*, se esconde la raíz de un comportamiento mental y natural que aglutina a todos, artistas, público y crítica, tanto que casi podríamos hablar de una ontología del miedo⁵⁷. Por ello, el miedo más que una auténtica categoría estética, es la condición estética de un estado psicológico y lo monstruoso, lo horrible, lo espantoso no son más que categorías de la creación artística introducidas en diversos géneros artísticos.

Por encima de todo, el miedo sobrepasa la noción de estética tradicionalmente unida a la clasificación de lo bello. El temor suscita sentimientos y emociones, desencadena deseos e impulsos que ni estuvieron ni están exclusivamente ligados a lo armónico en proporción y medida. En el siglo XVII, el miedo tomó consistencia en el cataclismo de un evento terrible, el Diluvio, y la tierra más que un Edén de belleza, orden, habitabilidad y hospitalidad, apareció en el imaginario colectivo bajo el dominio de las monstruosas obsesiones que atormentaron la vida del mundo primitivo. El mundo era un paraíso dañado, su decadencia y envejecimiento histórico quedó plasmado en ruinas, escombros y destrucción e impulsó en opinión de Paolo Rossi, el nacimiento de una nueva estética⁵⁸, sobre todo en la evolución del gusto pictórico, que alcanzaría dos siglos después al Romanticismo y haría sentir la fascinación por aquella barbarie en la que destacaron las categorías estéticas de lo sublime y lo trágico. Sin embargo, en el panorama del gusto del siglo XX, el miedo adquiere un matiz novedoso de gran impacto al equipararse e identificarse con una angustia caracterizada por la indefinición y ausencia del objeto, producto de la actual cultura de masas, que revela la fragmentación del yo y la desaparición de la realidad misma.

¿Qué “*cognitio sensitiva*” impera hoy? ¿Qué sensibilidad detenta el ciudadano en la era de la información, apresado como está en la saturación de una auténtica marea de estímulos? ¿Ha desaparecido realmente el criterio para valorar el arte? ¿O se trata más bien de un problema antiguo que hoy se plantea de forma nueva? El artista en la actualidad, sea cual sea su arte, ha de experimentar y llevar la excentricidad hasta el límite de lo incomprensible como única ley para salir del embotamiento que el exceso de información produce en la sensibilidad. El artista ofrece excentricidades para que la fuerza persuasiva de su obra resulte efectiva y la misma excentricidad se convierta en una nueva familiaridad. El disgusto y el mal gusto subvierten la noción tradicional de placer, belleza y estilo y son un instrumento de provocación y de turbación en el que participan el *cyberpunk*, el neobarroco, el *make up*, lo postmoderno y el neogótico. Con los *mass media*, desde los periódicos a la televisión, no importa el medio, la creatividad ha tenido que recurrir más que nunca a la exageración, a la hipérbole, al exceso, a expresiones violentas, cínicas, banales, para lograr potencia evocativa y alcanzar el umbral del asombro y la admiración. Tal tendencia no constituye lo que se ha llamado el “fin del arte” o el fin de la incansable voluntad creadora de los sueños y los

deseos humanos. Todo lo contrario, las formas de vida varían en la actualidad con una rapidez tan vertiginosa que exigen respuestas artísticas acordes en excentricidad a un presente tan fragmentado como cambiante por ello cualquier hipotético “fin del arte” es más bien el comienzo de un arte nuevo.

Finalmente, aún sin querer desarrollar y desentrañar una poética del feísmo, hay que destacar que en la sensibilidad estética de Occidente han estado presentes desde la antigua Grecia dos tipos de belleza: la primera, caracterizada por la armonía, la simetría y conciliación de opuestos y otra, que entiende la idea de belleza, como tensión y contraste, como algo procedente de fuera, como un suceso imprevisible y peligroso que nos asusta y sorprende. Es esta segunda posibilidad, la que abre el campo a una antropología de la imaginación que favorece la conexión entre sensibilidad y fragilidad racional, más aún cuando hoy en día el arte renueva e instaura rituales propios del setecento. En los *media*, en la moda, en la vida estética, se refleja ese placer fantástico y teatral que intenta que la cosas nos sorprendan desde nuestra mirada virtual. Hoy como entonces se ha perdido la medida y todo adquiere un carácter desorbitado e hiperbólico, los criterios estéticos no se ajustan a viejos cánones y acontece una vertiginosa sucesión de imágenes que deshace lo amable en ásperas realidades e imprime un estilo de movilidad y retorcimiento en las formas. En pintura, por ejemplo, los artistas se desplazan cada temporada de un estilo a otro, evolucionando sobre temas y motivos diferentes y en esa “carencia de estilo personal” algunos teóricos han visto la condición o rasgo de la postmodernidad. Propuestas además de otras artes, intervenciones escénicas en el espacio, proyecciones videográficas o virtualidad informática, y todo ello con el balance de continuas transformaciones y modulaciones, con una expresividad artística ajena a la estetización del mundo y a la ocultación de los conflictos.

De este modo al culminar nuestro discurso estableciendo ciertas similitudes entre el barroco y la actualidad, la huella y relevancia de Vico resulta imposible de negar⁵⁹. El testimonio histórico de aquel siglo que exaltaba la sensibilidad exasperada e inquietante sigue el rastro hasta nuestro presente, demostración de la continuidad de una pasión estética que no ha dejado de estar activa. No olvidemos que la primera función del arte es extrañar, asombrar, romper nuestros hábitos, volver nuevo lo viejo, rejuvenecernos y retornarnos a la potencialidad cognitiva de la fantasía. La tónica frente a la crítica, la revalorización del mito y del lenguaje no verbal, la raíz corpórea y sensitiva del conocimiento humano, contrario a la fe en la abstracción y distante de la idea de gusto ligado a la pureza de las formas. Todas estas referencias pueden encontrarse en la obra de Vico por ello la advertencia que podría hoy extraerse de la *Scienza nuova* atañe tanto al artista, como al público y al crítico, a todos les alerta a mantenerse vigilantes y despiertos para no rechazar en el arte lo que pueda parecerles incomprendible. Seleccionar sólo la imagen confortable del arte o decantarse tan sólo por lo que puede comprenderse *redde rationem*, sería permitir el crepúsculo aunque no para llegar a un hipotético final en el arte, sino para reabrir una nueva barbarie retornada. Desde la óptica de la *Scienza nuova* no cabría referirse al agotamiento de los medios artísticos ni a la muerte del arte. Es cierto que la música, la pintura, la literatura, el cine, la fotografía, no han aportado ninguna novedad formal desde hace tiempo (léase sus innumerables *neos*) y si se ha dicho que las vanguardias han muerto, ha sido porque el valor de lo nuevo, que a lo largo del siglo XX sustituyó a lo bello, ya no puede ser mantenido como valor artístico⁶⁰. Sin embargo el debate está en otro lugar, no es el arte en sí mismo el que ha muerto sino una

historia del arte convertida en un espectáculo más para consumir, basada en la ilusión óptica de una estructura lineal hacia el progreso. No reducir el arte a una historia y a una linealidad no significa que hayamos de ignorar la historia del arte, sino reconocer que ésta ha terminado como historia de la novedad aunque no como reflexión y producción socio-analítica. Y en ese recurrir a las ciencias humanas para profundizar e interrogar con mayor lucidez los fundamentos sociológicos de la práctica del arte, es donde hemos de recuperar a Vico pues, en definitiva, su *Scienza Nuova* pretendió analizar y mostrar “*il corso che fanno le nazioni*” en su formación y desarrollo.

NOTAS

1. M. IANNIZZOTO, *L'empirismo nella gnoseologia di Giambattista Vico*, CEDAM, Padova, 1968.
2. F. NICOLINI, *Saggi vichiani*, Giannini, Napoli, 1955, pp. 103-104.
3. SÉNECA, *De Brevitate*, 13
4. M. FERNÁNDEZ GALIANO, *Introducción a Homero*, Guadarrama, Madrid, 1963, p. 116.
5. F. NICOLINI, *op. cit.*, pp. 62-63.
6. *Ibid.*, p. 68.
7. *Ibid.*, p. 69
8. *Ibid.*, p. 62-3
9. G.B. VICO, *Principi di Scienza Nuova*, Einaudi, Torino, 1976, pp. 850, 873-901.
10. S. BANCHETTI, *Il significato morale dell'Estetica vichiana*, Marzorati, Milano, 1957, p. 73.
11. F. RODRÍGUEZ ADRADOS, *Introducción a Homero*, Guadarrama, Madrid, 1963, p. 29.
12. S. BANCHETTI, *op. cit.*, p. 56.
13. G. PATELLA, *Senso, corpo, poesia. Vico e l'origine dell'estetica moderna*, Guerini, Milano, 1995.
14. B. CROCE, *La filosofia di G.B. Vico*, Laterza, Bari, 1980, p. 117.
15. RODRÍGUEZ ADRADOS, *op. cit.*, p.56
16. G. TAGLIACOZZO, “Vico: olvido y resurrección”, *Cuadernos sobre Vico*, nº 3, 1993, pp. 115-130.
17. F. NICOLINI, *op. cit.*, p. 105.
18. FERNÁNDEZ GALIANO, *op. cit.*, p. 143.
19. F. NICOLINI, *op. cit.*, pp. 80-81.
20. *Ibid.*, p. 105.
21. SNS § 361.
22. PSEUDO LONGINO, *Del sublime*, Laterza, Bari, 1965.
23. R. MILANI, *Il fascino della paura*, Guerini, Milano, 1998, p. 36.
24. SNS § 384.
25. SNS § 219.
26. SNS § 786.
27. J. CHAPELAIN, *Sentiments de l'Académie sur le Cid*, 1630, p. 169.
28. *Ibid.*, p. 159.
29. W. TATARKIEWICZ, *Historia de la estética*, vol. III, Akal, Madrid, 1991, p. 449.
30. SNS § 217
31. ARISTÓTELES, *Poética* (25,146 b 8-10)
32. P. SFORZA PALLAVICINO, *Arte dello stile*, Bologna, 1647, pp. 272, 259, 288. Cfr. G. PATELLA, *op. cit.* anteriormente.
33. ARISTÓTELES, *Poética* (4, 1448 b 5-24)
34. SNS § 215
35. CH. DE MÉRÉ, *Lettres*, 1682, p. 18-9
36. SNS § 376.
37. PAOLO ROSSI, *Le sterminate antichità*, Nistri-Lischi, Pisa, pp. 67-68; B. CROCE, *La filosofia di GB Vico*, cit., pp. 140-1411, 206-207.
38. M. FUBINI, *Stile e umanità di G.B. Vico*, Ricciardi, Milano, p. 149.
39. *Ibid.*, p. 160.
40. SNS § 375.

41. VICO, "Lettera a Gerardo degli Angioli", en *Autobiografia*, Einaudi, Torino, 1970, p. 138.
42. VICO, "Prefazione a un commento della Divina Commedia", en *Autobiografia*, cit., p.147.
43. VICO, "Lettera a Gerardo degli Angioli", en *Autobiografia*, cit., p. 142; SNS § 786.
44. *SNP*, p. 314. Cfr. P. ROSSI, *Le sterminate antichità*, cit., p. 65.
45. E. AUERBACH, *Studi su Dante*, Milano, 1963, pp. 101-102.
46. S. BANCHETTI, *op. cit.*, p. 77; M. FUBINI, *op. cit.*, pp. 157-159.
47. M. FUBINI, *op. cit.*, p. 166.
48. *Ibid.*, p. 167.
49. *Ibid.*, p. 173.
50. T. S. ELIOT; "Dante as a 'Spiritual Leader'", en *The Ateneaeum*, 1920; *The Sacred Wood: essays on poetry and criticism*, Methuen, London, 1928; *Dante*, Faber, London, 1929; *The Idea of a Christian Society*, Faber, London; *Christianity and Culture*, Harcourt, New York, 1940; "What Dante Means to Me", en *Italian News*, 2. 1950; *Poetry and Drama*; Cambridge, Mass (Harvard Univ. Press), 1951; *Religious Drama Mediaeval and Modern*, House of Books, New York, 1954.
51. E. VIVAS, "Il correlativo di T.S. Eliot", en *Creazione e scoperta*, il Mulino, Bologna, 1958.
52. A.S. BYATT, ha sido profesora en la Central School of Art and Design y en el University College de Londres. Ha escrito diversos ensayos y novelas. Su novela *Posesión* fue galardonada, con el Booker Prize en 1990 y con el Irish Times-Aer Lingus Literature Prize, como la mejor novela internacional del año.
53. A S BYATT, *Posesión*, Anagrama, Barcelona, 1992, pp. 14-15.
54. GADAMER, *Wahrheit und Methode. Grund-züge einer philosophischen Hermeneutik*, 1960, traducción española: *Verdad y Método*, Sígueme, Salamanca, 1977.
55. M. PRAZ, *Il patto col serpente*, Mondadori, Milano, 1972.
56. A. FAETI, *La scala a chiocciola*, La Nuova Italia, Firenze, 1997, pp. 4-8. Cfr. R. MILANI, *op. cit.*
57. R. MILANI, *op. cit.*, p. 124.
58. P. ROSSI, *I segni del tempo. Storia della Terra e storia delle nazioni da Hooke a Vico*, Feltrinelli, Milano, 1979.
59. G. PATELLA, *op. cit.*, cap. V. pp. 131-161; M. PERNIOLA, "Che cos'è il neobarroco filosofico", en *Disgusti, le nuove tendenze estetiche*, Costa & Nolan, Milano, 1998, pp. 62-68.
53. H. FISCHER, *L'histoire de l'Art est teminée*, Balland, Paris, 1981; *Théorie de l'art sociologique*, Castermann, Paris, 1977; R. DE LA CALLE, "¿Qué es el arte sociológico?", en *Estética y Crítica*, Edivart, Valencia, 1983.

* * *

