

# La poètica europea de la Il·lustració

Raó & cànon

*Poétiques*, 4

PUNCTUM

# LA POÈTICA EUROPEA DE LA IL·LUSTRACIÓ RAÓ & CÀNON

*Edició a cura de Josep Solervicens & Antoni L. Moll*

KLAUS W. HEMPFER  
MARÍA J. RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN  
ANTONI LLUÍS MOLL  
BERNHARD HUSS  
RAMON PLA  
GISELA SCHLÜTER  
NEUS ORTEGA

*Poètiques, 4*

PUNCTUM

**COLLECCIÓ «POÈTIQUES»**

*Direcció*  
Josep Solervicens (Universitat de Barcelona)

*Coordinació*  
Antoni Lluís Moll (Universitat de Barcelona)

*Comitè editorial*  
Lola Badia (Universitat de Barcelona)  
Georges Güntert (Universität Zürich)  
Klaus W. Hempfer (Freie Universität Berlin)

La publicació d'aquest volum s'ha fet en el marc dels projectes *Mimesis* (FFI 2011-22910) del MICINN i *Mimesi* (2009 SGR 1239) de l'AGAUR i amb el suport de la Facultat de Filologia de la Universitat de Barcelona.

Primera edició: juliol de 2014

© 2014, dels textos, els seus autors  
© 2014, d'aquesta edició, Punctum & Mimesi

Reservats tots els drets

Dissenyat i compost per QUADRATÍ  
Imprès per ARTS GRÀFIQUES BOBALÀ  
Enquadernat per ENQUADERNACIONS PRATS XXI

Editorial Punctum  
<http://www.editorialpunctum.com>

Projecte Mimesi, Universitat de Barcelona  
<http://stel.ub.edu/mimesi>

ISBN: 978-84-941987-6-2  
DIPÒSIT LEGAL: L-934-2014

## *Taula*

Introducció JOSEP SOLERVICENS	7
<b>1 EPISTEMOLOGIA &amp; LITERATURA</b> Sul rapporto tra <i>letteratura e Illuminismo</i> KLAUS W. HEMPFER	21
<b>2 RACIONALITAT &amp; EMPIRISME</b> Razón, sensibilidad y norma en la poética europea de la Ilustración MARÍA JOSÉ RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN	45
<b>3 BON GUST &amp; ESTIL</b> la regulació estilística del bon gust: de Muratori a Sempere i Guarinos ANTONI LLUÍS MOLL	73
<b>4 SUBLIM &amp; RETÒRICA</b> Il sublime e la tragedia in Vittorio Alfieri BERNHARD HUSS	93
<b>5 FORMA &amp; FUNCIONALITAT</b> La significació de la forma en literatura: Ignacio de Luzán i Antoni de Capmany RAMON PLA I ARXÉ	129
<b>6 PROGRÉS &amp; PERFECTIBILITAT</b> Dalla perfettibilità alla logica evoluzionista: aspetti della poetica sette ed ottocentesca GISELA SCHLÜTER	177

**7 CÀNON & HISTÒRIA DE LA LITERATURA**

El cànon literari de Joan Andrés i Morell

201

NEUS ORTEGA MOLINOS

Abstracts

219

# INTRODUCCIÓ

JOSEP SOLERVICENS

*La poètica europea de la Il·lustració: raó & cànon tanca el tríptic iniciat el 2009 amb *La poètica barroca a Europa: un sistema epistemològic i estètic* i continuat el 2011 amb *La poètica renaixentista a Europa, una recreació del llegat clàssic*; tres volums destinats a revisar les poètiques de l'edat moderna, a fixar el sentit dels conceptes clau de teoria de la literatura, a precisar-ne la jerarquia, a analitzar-ne l'evolució i, en definitiva, a oferir una visió global de la disciplina a partir de casos paradigmàtics, amb voluntat de desconstruir alguns dels estereotips associats a les poètiques, donar complexitat als conceptes i reconstruir el sistema teòric des d'una perspectiva comparatista.*

La tripartició en Renaixement, Barroc i Il·lustració obedeix al fet que l'època es considera el marc determinant per entendre els conceptes teòrics i no s'assumeix com un conjunt de llocs comuns mantinguts acríticament, sinó en tant que construcció teòrica reconfigurable amb nous paradigmes. En el cas del pensament literari, el paradigma determinant és més l'epistemologia que no l'estètica. Així, tot i la prescripció de l'ordre i l'harmonia i la proscripció del quiasme i de la hipèrbole, les poètiques de la Il·lustració formulen alguna cosa més que paràmetres estètics: tracten, en paraules de Bouhours, no solament de *bien écrire*, sinó també de *bien penser*;<sup>1</sup> i interessa igualment la manera com les idees es formulen i els criteris de veritat en què se sustenen. La utilització ja al títol d'aquest darrer volum, del sintagma «la poètica de la Il·lustració» (en detriment de «la poètica neoclàssica») és un bon indici de l'enfocament epistèmic que es prioritza, com bé explicita a l'estudi que obre el volum, el professor Klaus W. Hempfer.

El nou classicisme que les poètiques il·lustrades introduceixen és només un dels successius classicismes de l'edat moderna, no menys neoclàssic que el del Renaixement o el del Barroc. Les tres èpoques readapten creativament els materials teòrics que ofereix la tradició clàssica i, a la pràctica, en molts aspectes els teòrics del Renaixement són força més determinants per mode-

<sup>1</sup> «Car il est, ce me semble, encore plus nécessaire de bien penser que de bien parler, ou plutôt on ne peut parler ni écrire correctement à moins qu'on ne pense juste»: Bouhours (1687:3).

lar el nou pensament teòric que no els clàssics grecollatins. El cànón explícit d'Ignacio de Luzán o l'implícit de Gregori Mayans, a través del programa editorial que va impulsar, són ben indicatius del renaixement del Renaixement que va comportar la Il·lustració. La fusió de les diverses tradicions teòriques clàssiques (platonisme, aristotelisme, horacianisme, ciceronianisme, hermogenisme) és plenament assumida pels intel·lectuals il·lustrats, que no percepben com a contradictòria la combinació de l'idealisme platònic en la selecció i tractament dels models amb les nocions aristotèliques de mimesi o de versemblança: Rapin o Marmontel consideren que «le génie doit être réglé» i combinen sense estridències *don de la nature, art i étude*; Diderot tracta de l'esperit vivificant que impulsa la creació literària però no deixa de considerar-la una tècnica i defineix l'*Art* a l'*Encyclopédie* com un «terme abstrait et métaphysique» que, tanmateix, pot concretar-se com si d'una gramàtica es tractés, en tant que «système d'instruments et de règles relatifs à un objet déterminé; et cet objet est le son articulé, les signes de la parole, l'expression de la pensée, et tout ce qui y a rapport; il en est de même des autres sciences ou arts».<sup>2</sup>

Es poden percebre ja alguns elements distintius del pensament literari de la Il·lustració als tractats de Boileau, Rapin i Le Bossu, de la dècada dels 70 del segle XVII; i, a ritme més lent, les poètiques de Muratori i Gravina, de començament del XVIII, i les de Luzán i Mayans, ja als anys 30, suposen la introducció del nou paradigma a Itàlia i a Espanya, tot i que en primer terme les poètiques itàliques i hispàniques semblen més orientades a estigmatitzar el Barroc que no a construir una alternativa teòrica consistent, potser perquè a les dues penínsules durant el primer terç del segle XVIII el Barroc seguia essent encara preponderant en tots els àmbits i la prioritat era simplement marcar distàncies. En qualsevol cas, aquests primers textos ja s'expliquen, si més no parcialment, a partir dels paràmetres de la poètica il·lustrada, la qual cosa no impedeix que coetàniament i posteriorment es publiquin escrits teòrics encara perfectament barrocs. D'aquí l'interès per ubicar diacrònicament el pensament literari de la Il·lustració i per apreciar-ne les continuïtats i les discontinuïtats.

<sup>2</sup> Rapin (2011: 382–389); *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, articles *Génie* (Marmontel) i *Art* (Diderot) a *Supplément*, III (1776–1780), p. 203 i vol. I (1751), p. 713–717. L'article de Diderot pot llegir-se també en versió castellana a La Calle (2005: 23–37).

# SUL RAPPORTO TRA LETTERATURA E ILLUMINISMO

KLAUS W. HEMPFER  
Freie Universität Berlin

## LO STILE DI PENSIERO DELL'ILLUMINISMO

Se la mia impressione è giusta, la foucaultiana *archeologia del discorso* non viene chiamata spesso in causa negli studi sulla letteratura del XVIII secolo, e in particolare su quella letteratura che è possibile ricollegare in un modo o nell'altro al concetto storico-ideologico di Illuminismo. Ciò dipende naturalmente dal fatto che il concetto di un'*episteme* classica, che secondo Foucault determinerebbe pensiero e opere tra l'inizio del XVII secolo e l'inizio del XIX secolo (Foucault 1966: 60-225), non tiene conto proprio di quella frattura epistemologica che nel XVIII secolo ha condotto ad una coscienza della propria epoca in virtù della quale il proprio tempo, definito *siècle des Lumières*, *siècle de la raison* o semplicemente *siècle éclairé*, è stato posto in netta opposizione alle epoche precedenti.<sup>1</sup> Naturalmente è possibile stabilire diverse periodizzazioni sulla base di parametri diversi, in quanto le epoche, come è noto, non sono entità reali —comunque le si voglia intendere—, ma costruzioni teoriche,<sup>2</sup> ed è inoltre possibile individuare in ambito estetico una serie di continuità tra il XVII e il XVIII secolo che sono spesso sottorappresentate nella letteratura critica,<sup>3</sup> troppo concentrata su autori apparentemente o re-

1 Cfr. la vasta documentazione in Mortier (1969).

2 Dieckmann (1972) non individua il carattere di costruzione teorica del concetto di *epoca*, giungendo a una critica a Cassirer e ad altri che mostra, però, dei limiti evidenti. La contemporaneità del non contemporaneo e la non contemporaneità del contemporaneo sono fenomeni comuni a tutti gli spazi di tempo, fatto che non dovrebbe impedire di riconoscere le differenze fondamentali tra un prima e un dopo all'interno di uno stesso periodo. Sulla differenziazione delle epoche come costruzioni teoriche e sugli spazi di tempo come entità cronologiche in riferimento al concetto di Rinascimento, cfr. Hempfer (1993).

3 Howarth (1978) propone —in opposizione ad altre ipotesi— un concetto di *Neoclassicismo* che abbracci i secoli XVII e XVIII, sulla base delle tradizioni comuni ai due secoli. In questo senso potrebbe essere sufficiente anche il concetto di *Classicismo*. Il concetto di *Neoclassi-*

almente moderni come Diderot o su generi apparentemente o realmente moderni come il romanzo,<sup>4</sup> mentre si trascura ad esempio il fatto che Voltaire aveva inizialmente fatto furore come autore della *Henriade* e che numerosi testi di Diderot non erano accessibili al pubblico contemporaneo, che tutt'al più poteva conoscerli solo attraverso la *Correspondance littéraire*, pensata principalmente per le corti straniere.<sup>5</sup> Se è quindi indubbiamente vero che un gran numero di norme estetiche fissate dalla *doctrine classique* hanno avuto un'importanza fondamentale anche per la produzione letteraria del XVIII secolo<sup>6</sup>—e in particolare riguardo al concetto, mediato dalla *imitatio auctorum*, dell'*imitatio naturae*, riguardo alla suddivisione di stili e di generi, alla retorica degli affetti o alle norme relative ai singoli generi in versi—, è pari-menti fuori discussione il fatto che proprio in un'ottica epistemologica si registrano dei mutamenti fondamentali che definiscono la peculiarità dell'*Il-luminismo* e quindi necessariamente della *letteratura dell'Illuminismo* e che non possono essere sussunti nel concetto foucaultiano di rappresentazione come struttura fondamentale dell'*episteme classica*.

Già Cassirer (1998) nella sua *Filosofia dell'illuminismo* (1932) ha definito il pensiero illuministico come una *Denkform*, una *forma di pensiero* —con- cetto che fondamentalmente corrisponde a ciò che Ludwig Fleck poco dopo avrebbe esplicitamente teorizzato come *Denkstil*, *stile di pensiero* e che poi avrebbe molto influenzato Kuhn.<sup>7</sup> Il fatto decisamente nuovo nell'impostazione di Cassirer —che avrebbe condotto alle relative critiche nelle recensioni alla prima edizione e che anche successivamente non troverà un'adeguata

---

cismo potrebbe essere quindi utilizzato per designare lo specifico riferimento del XVIII secolo alla *classicità* del XVII secolo, in modo tale da evidenziare continuità e differenze. Quando Dieckmann (1972) parla dell'influsso sugli autori dell'Illuminismo di Pascal, Bayle nonché dello scontro tra giansenisti e gesuiti, ciò avviene in relazione alla genesi dell'Illuminismo e non alla sua *struttura*. Che il *nuovo* non nasca dal *nulla* è ovvio; il fatto che però ci si debba guardare da false continuità è dimostrato efficacemente da Cuntz (2004), il quale mette in rilievo proprio l'alterità di Pascal rispetto a letture modernistiche. Claudon (1990) opera con categorie così aperte da far sfumare anche le differenze con il Romanticismo: «Le Néo-classicisme n'est pas antagoniste du Romantisme, il représente une de ses expressions singulièrement sous-estimées» [«Il Neoclassicismo non è antagonista del Romanticismo, ma ne rappresenta una delle sue espressioni singolarmente sottostimate»] (Claudon 1990: 265).

4 Di contro argomenta già Hempfer (1972: part. 38 seg., e nota 8).

5 Per la *Correspondance littéraire* cf. lo studio magistrale di Moog-Grünwald (1989).

6 Cfr. a questo proposito Hempfer & Kablitz (1987: part. 271 segg.) e Hempfer (2005: 45–49).

7 Cfr. Fleck (1999: part. 165–190), Kuhn (1970: vi e più avanti).

# RAZÓN, SENSIBILIDAD Y NORMA EN LA POÉTICA EUROPEA DE LA ILUSTRACIÓN

MARÍA JOSÉ RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN  
Universidad de Salamanca

El siglo XVIII fue una época en *crisis* en el sentido etimológico del término. El afán por «discernir con el ánimo de hallar la verdad» define la esencia de una etapa que, invadida por el llamado *espíritu filosófico*, debatió intensamente acerca de problemas gnoseológicos fundamentales con la pretensión de conseguir una explicación lógica y, en consecuencia, certa. Empeño tan grande implicaba lograr un conocimiento profundo y riguroso que permitiera la ordenación sistemática del saber, fuera este filosófico, científico o artístico. Se aspiraba, pues, a su organización unitaria. Mas la existencia de esta determinación implicaba la adopción de un punto de partida racional o lógico. De acuerdo con él, la razón se valoró como la facultad humana capaz de ordenar la variedad de los objetos con el fin de procurar una teoría totalizadora cuyo entendimiento habría de realizarse asimismo por medio de explicaciones lógicas.

Sin embargo, el propio devenir de la reflexión filosófica condujo al hallazgo de una problemática más profunda cuya base se encontraba en la esencia misma de la condición humana. La naturaleza espiritual del sujeto resultaba tan racional como sensible. El pensamiento ilustrado avanza así consciente de que la razón resulta por si sola ineficaz para el hallazgo total del conocimiento. La búsqueda se centra entonces en la necesidad de averiguar de qué modo intervienen las facultades no propiamente racionales del sujeto en su consecución. Admitiendo que la razón ha de compartir protagonismo con el sentimiento y la imaginación, la filosofía, por una parte, y la estética, la crítica literaria y la poética por otra, intentaron dar solución a lo que se presuponía una relación conflictiva o, cuando menos, compleja. Mas de esta situación han de extraerse dos consecuencias: la primera deriva de la interdependencia existente en el periodo entre la filosofía y las disciplinas encargadas del conocimiento artístico y, la segunda, procede del hecho en sí de que sobre la base de la aceptación de esa doble condición humana (racional y sensible) se habrá de construir la moderna ciencia del arte y de la literatura.

## CARTESIANISMO Y OBJETIVIDAD POÉTICA

Ya desde el siglo XVII se había admitido que la adquisición del saber había de obedecer a las exigencias de la razón por lo que las reglas del arte, como las del conocimiento en general, debían de ser lógicamente probadas. Caído en descrédito el método escolástico propio de etapas anteriores, el estudio de las reglas poéticas exigía del establecimiento de un nuevo modo de indagación en el que la razón ejercía la supremacía (Hernández Guerrero 1999). El procedimiento consistía en el análisis empírico de los hechos, de las obras literarias en nuestro caso, del que con posterioridad se deducirían leyes explicativas sobre su naturaleza y condición. Se huía, por consiguiente, de apriorismos pues se buscaba asentar las verdades de la poética sobre la base de la experiencia, garante, a su vez, de las formulaciones teóricas resultantes. Ya Luzán advertía en su *Poética* de 1737 que en ella exponía cuantas «reglas y observaciones [...] la experiencia y la crítica enseñan a los que quieren perfeccionar sus obras» (Luzán 2008: 421). El preceptista estudiaba la realidad del arte y, a partir de su observación, construía una teoría ontológica que, para su demostración, no necesitaba del argumento de autoridad ni del recurso a la tradición.

En este sentido, la poética dieciochista se planteó constituir una teoría de las bellas letras mediante la solución racional de ciertos problemas específicos contemplados en un corpus histórico concreto. Pero, al intentarlo, se topó con la propia episteme del siglo. Esta consistió en que, al procurar explicaciones acerca de la naturaleza del arte, introducía en el debate un elemento de reflexión ligado a la experiencia estética. Se trata del *gusto*, concepto dependiente del sentimiento de placer que causa en el sujeto la contemplación o recepción de una obra de arte. Para la estética y la poética setecentistas comienza a ser tan importante la descripción de los principios por los que se rige el arte como el modo en que se produce su captación. El estatuto del gusto, ese «juez necesario de todas las bellas artes» como dirá Batteux (1798: I, 5), se convierte así en el eje de las disquisiciones (Bozal 1999; Dickie 2003). Al igual que la estética, la poética integra en su discurso reflexiones en torno a la naturaleza humana produciéndose un giro psicológico que, en unos casos atenúa y en otros provoca una renuncia al objetivismo estético característico del clasicismo histórico anterior (Carnero 1983; Checa 1998).

Diderot, en sus *Investigaciones filosóficas sobre el origen y la naturaleza de lo bello* de 1752, señalaba: «Nous naissons avec la faculté de sentir et de pen-

# LA REGULACIÓ ESTILÍSTICA DEL BON GUST: DE MURATORI A SEMPLERE I GUARINOS

ANTONI LLUÍS MOLL

Universitat de Barcelona

Un dels conceptes fonamentals que s'associa a la poètica de la Il·lustració és el de gust. Els termes i sintagmes *gust*, *bon gust*, *mal gust*, *bello gusto*, *gusto cattivo*, *homme de goût*... són presents en les reflexions teòriques a l'entorn de les arts i de les ciències al llarg de totes les Llums, tot sovint lligats, subordinats o superposats a d'altres paràmetres, com ara *bellesa*, *regla* o *sublim*. L'abbé Seran de La Tour publica el 1762 una *Art de sentir et de juger en matière de goût*; els germans Chaudon canonitzen una llista mínimament comentada de textos que haurien de conformar la *Bibliothèque d'un homme de goût*, iniciativa que té seqüèlies en la *Nouvelle bibliothèque d'un homme de goût* (1808); i a Palerm o a Madrid neixen sengles acadèmies del Bon Gust. El terme *gust* es converteix en un mot clau del discurs reformador del segle XVIII, tocant a les arts però també a altres disciplines.

No ens proposem resseguir exhaustivament l'ús del terme i l'evolució de definicions i conceptes en la teoria de les arts i de la literatura setcentista, cosa que ja s'ha fet amb fortunes diverses —la documentada síntesi de Rodríguez Sánchez de León pot ser-ne una guia clara (cf. cap. 2, en aquest volum). El nostre propòsit és fixar una determinada accepció del concepte de gust entès com a regulació estilística. Alguns autors illuministes troben la correlació objectiva d'una noció sovint fugaç, el gust, en la crítica a un estil i en la proposta d'una alternativa. Aquesta interpretació pot semblar poc poètica, massa retoritzada o superficial en excés, però en l'àmbit hispànic fa fortuna especialment a la segona meitat del segle XVIII. Davant de les lectures *enginyoses*, *genials*, *espiritoses* o *sublims* del gust, la plasmació concreta, regulada i objectiva del concepte a través d'una determinada tria lèxica, d'apel·lacions a la puresa lingüística o de la vindicació d'un cànon estilístic pot semblar menys teòrica; però aquesta funció del terme *gust* també forma part d'un paradigma conceptual i estètic com el de la Il·lustració, que té en la remissió de tot coneixement a uns principis empiritzables i a la submissió de les disciplines a normes i preceptes objectivables bona part de la raó

de ser (cf. Hempfer, cap. 1, en aquest volum). En línia amb temptatives precedents de recuperar la poetologia d'àmbit català i de connectar-la amb els referents europeus (Solervicens 2009; Esteve & Moll 2011), s'ha buscat exemplificar paradigmàticament —i no pas exhaustivament— aquesta lectura amb textos teoricoliteraris produïts dins del domini lingüístic català.

#### EL GUST ASSOCIAT AL MARC CONCEPTUAL BARROC

Com ja han documentat alguns estudis més transversals que epocals (Cascardi 1997; Froldi 1999), el *gust*, ni com a ítem lèxic ni com a concepte estètic o poètic, no és d'encuny il·lustrat. Apareix en textos renaixentistes, per bé que habitualment en un sentit diferent del que es codifica durant la Il·lustració: entenent el *gust*, el *gusto*, en l'accepció de gaudi, plaer o delectança. I apareix sobretot associat al marc barroc. En l'àmbit hispànic l'ús de diferents nocions del gust es troba significativament en Baltasar Gracián, més en les obres assagístiques que no pas en els tractats teòrics sobre retòrica. En el primor III d'*El héroe*, el gust és la facultat que hauria de discernir (a manera de tribunal) entre els extrems de l'enginy (*ingenio*) o la racionalitat (*juicio*):

Es el juicio trono de la prudencia, es el ingenio esfera de la agudeza; cuya eminencia y cuya medianía deba preferirse, es pleito ante el tribunal del *gusto*. Aténgome a la que así imprecaba: «Hijo, Dios te dé entendimiento del bueno».¹

Però on més reflexiona Gracián sobre el gust és en el primor V d'*El héroe*, titulat «Gusto relevante»,² dedicat en exclusiva a aquesta facultat de discerniment que és el gust.

Toda buena capacidad fue mal contentadiza. Hay cultura de *gusto*, así como de ingenio. Entrambos relevantes son hermanos de un vientre, hijos de la capacidad, heredados por igual en la excelencia. Ingenio sublime nunca crió *gusto* ratero.<sup>3</sup>

1 Primor III. Gracián (2005: 538). La cursiva és nostra.

2 Homònim de la reflexió 65 d'*El discreto*, anomenada també «Gusto relevante».

3 Primor V. Gracián (2005: 541–542). La cursiva és nostra.

## IL SUBLIME E LA TRAGEDIA IN VITTORIO ALFIERI

BERNHARD HUSS  
Freie Universität Berlin

La vita e l'opera di Vittorio Alfieri si collocano in un periodo nel quale la teorizzazione e la rivalutazione del sublime come categoria estetica trovarono un loro culmine.<sup>1</sup> Dopo un netto distacco del sublime dallo stile elevato (distinguendolo soprattutto dal «genus grande» della teoria dei tre stili) operato dal *Traité du sublime* di Boileau e in particolare dalla sua influente prefazione,<sup>2</sup> il sublime (differenziato nettamente dal bello a partire dall'inizio del Settecento da John Dennis) fu trasferito su base empirico-sensistica verso una rappresentazione quale effetto di minaccia e di terrore negli ambienti anglofoni, soprattutto attraverso il *Philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and the beautiful* (prima nel 1757, poi ampliato nel 1759) di Edmund Burke.<sup>3</sup> Il collegamento tra sublime e terrore su base sensuale fu poi ulteriormente consolidato in modo teorico da Claude Adrien Helvétius in un capitolo di *De l'homme, de ses facultés intellectuelles et de son éducation* (1772). Kant, infine, trasportò nella sua *Kritik der Urteilskraft* (*Critica del Giudizio*)

1 Una trattazione dettagliata del concetto di sublime nel Settecento esula da questa nostra esposizione. I riferimenti bibliografici indicati in seguito sono perciò solo puntuali e si limitano a pochi titoli di particolare rilievo. Per una panoramica generale riguardo al sublime si vedano Müller & Homann (1972); Kallendorf & Zelle & Pries (1994); Heininger (2001). Per la fonte antica, lo scritto Πλεπὶ τύψους, e la sua ricezione in età moderna cfr. sommariamente Martano (1984). Per una storia dell'influsso del concetto di Longino attraverso le varie epoche cfr. in particolare Till (2006) e, come integrazione, con un'impronta più filosofica Vierle (2004).

2 Per Boileau si veda almeno lo studio tuttora importante di Brody (1958), per la specificità classicistica della traduzione di Boileau si veda Maurer (1979) e per una classificazione all'interno della storia dell'estetica si veda Wehle (1994), che tratta soprattutto l'effetto dirompente del *Traité du sublime* sul costrutto di regole del classicismo, eretto nello stesso periodo da Boileau in persona.

3 Anche in questo Dennis è da considerare un precursore. Si confronti accanto alle sue esposizioni su una retorica del sublime-terribile nei *Grounds of criticism in poetry* (1704), che rimandano allo Ps.-Longino, soprattutto la concisa *Letter describing his crossing the Alps, dated from Turin, Oct. 25, 1688*, nella quale risalta in modo molto plastico il collegamento tra il sublime paesaggistico e l'affetto del terrore di connotazione gaudente.

dizio, prima 1790, poi 1793 e 1799), con il trattamento dell’«analitica del sublime» (Parte 1, paragrafo 1, libro 2), l’aspetto sconvolgente a livello dei sensi in una comprensione intellettuale secondaria di distanza, dalla quale dovettero risultare non solo il «piacere negativo» del sublime, ma anche un guadagno morale e un’autoconferma del soggetto pensante. Pertanto, alla fine del XVIII sec., ci troviamo di fronte ad una definizione completamente rinnovata del sublime rispetto all’antico trattato originale Περὶ ὕψους del cosiddetto Pseudo-Longino e, nello stesso tempo, di fronte ad un allontanamento dalla mediazione del sublime da parte di Boileau con l’universo discorsivo del classicismo. Al sublime di Longino, che scriveva partendo da uno sfondo discorsivo di tipo scolastico-oratorio (e in parte anche *contro* di esso), un sublime che consisteva nell’effetto «forte» e patetico esercitato da parte dei testi «grandi» o da passaggi testuali e il cui fascino stava nella passionalità sconvolgente e contemporaneamente nell’elevazione nobilitante dell’animo, si era così affiancato un sublime terrificante, basato sui sensi, che doveva agire in modo assai efficace contro tutti i razionalismi poetologici e poetici e in particolare contro un «bello» inteso in senso razionalizzante.

È noto che Vittorio Alfieri conosceva a fondo lo scritto di Longino. Fu documentato in modo meticoloso da Guido Santato (1994: 85, 127 sg.)<sup>4</sup> che già prima dell’agosto del 1788 Alfieri possedeva un esemplare del testo, il quale aveva indicato per lettera come «il Longino e Demetrio Falereo, *Del Sublime*, legati insieme» e sulla cui ubicazione a Siena aveva chiesto notizie.<sup>5</sup> In seguito Alfieri doveva aver posseduto, secondo il *Catalogo dei libri di Vittorio Alfieri da Asti* di Tassi, almeno quattro edizioni del Περὶ ὕψους, che oggi vengono conservate nella Bibliothèque Municipale di Montpellier: due edizioni greco-latine (l’edizione di Jacob Toll, 1694, con la traduzione di Boileau; la seconda edizione del 1718 dell’edizione di Oxford di J. Hudson, prima 1710) e

<sup>4</sup> Cfr. Santato (1994: 85, 127 sg.); qui anche tutti i riferimenti bibliografici dei dettagli esposti in seguito. Cfr. inoltre Di Benedetto (1994: 41sg.), Schipani (1997: 36), Camerino (2002: 443 nota 15) e anche Pasqua (2005: 271), con l’indicazione che i trattati di Alfieri, di cui in parte parleremo in seguito —*Della tirannide* e *Del principe e delle lettere*, ma si dovrebbe citare anche *La virtù sconosciuta*—, contengono «precise corrispondenze testuali con lo Pseudo Longino tradotto dal Gori», 274 sg.

<sup>5</sup> Lettera del 26 agosto 1788 a Mario Bianchi, cit. secondo Santato (1994: 127); cfr. ibid. nota 248: «L’Alfieri si riferisce ad un tomo che evidentemente riuniva insieme l’edizione del *Sublime* curata dal Gori [...] ed il trattato *Della Locuzione* di Demetrio Falereo, volgarizzamento di Marcello Adriani il giovane, con prefazione dello stesso Gori, pubblicato dall’Albizzini nel 1738».

# LA SIGNIFICACIÓ DE LA FORMA EN LITERATURA: IGNACIO DE LUZÁN I ANTONI DE CAPMANY

RAMON PLA I ARXÉ

Universitat de Barcelona

L'objectiu d'aquesta contribució és saber quina funció assignen a la forma, en literatura, Ignacio de Luzán i Antoni de Capmany. Però abans de buscar la resposta a aquesta qüestió, potser val la pena plantejar-se'n la importància. Cal preguntar-se sobre la informació que aporta la forma en literatura. No és dubtosa la rellevància del problema, perquè aquest fet ha estat —i és— el tema clau de qualsevol reflexió teòrica sobre la literatura; és la resposta a aquesta demanda el que fa de frontera entre el pensament de les poètiques de matriu clàssica i el que a partir del Romanticisme, però sobretot a partir del formalisme rus,<sup>1</sup> ha transformat el pensament teòric sobre la literatura. En l'arrel del problema de la forma, a més, hi ha el fet de la informació en literatura: és a dir, de la naturalesa d'aquesta informació que és específica de l'ús literari de la llengua i dels materialsverbals —de la forma— que ens la transmeten.

Però abans cal saber com és aquesta informació. No es tracta de tot el que ens pot informar un text literari —ho fa de l'autor, de l'època o de l'escola literària, però d'altres textos no literaris també ho fan, amb més precisió i fiabilitat—, sinó d'aquella informació específica que només un text literari ens pot comunicar. És a dir, sobre la seva naturalesa, sobre la manera de generar-la i de percebre-la i, per tant, sobre els materialsverbals que la fan possi-

1 Roman Jakobson (1980: 15) assenyala la importància de la dissolució de la figuració en l'art —que qüestiona el concepte de mimesi— com la causa d'una nova valoració de la forma en literatura: «Experiències tan significatives com la pintura abstracta i la literatura denominada *supraconscient*, en anular l'objecte figurat o designat, plantejava amb la major pertinència el problema de la naturalesa i de l'abast dels materials que tenien, els uns en les imatges espaials i els altres en la llengua, una funció semàntica. En això residia el problema dels mitjans per arribar a un nou art i a una nova comprensió dels elements que signifiquen en la pintura i en la llengua».

ble. Només després d'haver resolt aquest plantejament és comprensible tot el que l'autor d'una poètica o d'una retòrica construeix en el seu text.

Aquest és l'element bàsic per conèixer el fonament sobre el qual s'edifica una teoria sobre la literatura en qualsevol poètica —en qualsevol tractat, vull dir, de qualsevol època—, però és especialment pertinent en les retòriques i poètiques de matriu clàssica. Només després d'haver-ho resolt es pot valorar —i entendre— la funció que aquests textos assignen a la forma en literatura, i el criteri que regeix les opcions retòriques que ofereixen. Per una raó: perquè aquests són textos dedicats, entre d'altres coses, a identificar i a analitzar les formes en què es fonamenta la qualitat literària d'un text. I, des de la perspectiva d'aquests textos, són les formes que descriu la retòrica les que són causa eficient d'excellència literària. Però aquestes formes quina informació aporten al text? En són la substància, o només un complement que en potència, n'emfatitza i en facilita la transmissió? O, dit d'una altra manera, el que singularitza la literatura és la moralitat de l'obra —el *prodesse*— o és només una forma plaent que enriqueix el *delectare*? És important preguntar-s'ho perquè de la resposta en depenen, de fet, dues coses: primer, els criteris amb què aquell autor, o aquella escola literària, valoren un text; i, segon, les raons que hi ha darrere de les recomanacions retòriques que analitzen i suggereixen.

Contradient les més elementals normes del discurs, formulem la conclusió. Els dos textos analitzats —i, en el fons, em sembla, la majoria de les poètiques i retòriques de matriu clàssica— assignen a les formes literàries una funció complementària de la informació. És a dir, que les qualitats de la forma literària poden comportar un plaer sensorial, o una emotivitat més intensa, o un singular dramatisme, o el prestigi d'uns models, o el codi d'un gènere, però que tot això no és la substància de la informació del text sinó només una manera de dir-la i, per tant, de comunicar-la. I, en darrer terme, el que hi ha d'implícit —i d'explícit— en aquests textos és que la substància informativa la literatura no és diferent de la que ens pugui transmetre qualsevol altre missatge verbal; per això, un text literari ha de ser valorat amb els mateixos criteris amb què es valora un text no literari: els criteris de veritat o mentida, d'utilitat o perjudici per a l'individu i per a la collectivitat, tot això arrelat, com veurem, en un criteri moral.

Es pot afirmar que un text és literàriament millor si la forma amb què es comunica aquesta informació substancial és més elegant, o més vehement, o més delicada. Però aquestes emocions i aquests estímuls sensorials generats per la forma són mers lubrificants, i no constitueixen la substància de la

**DALLA PERFETTIBILITÀ  
ALLA LOGICA EVOLUZIONISTA:  
ASPETTI DELLA POETICA  
SETTE ED OTTOCENTESCA**

GISELA SCHLÜTER  
Universität Erlangen-Nürnberg

**INTRODUZIONE**

La ricerca sul Settecento, e soprattutto quella francese, di recente si è concentrata sul concetto illuministico del progresso e particolarmente su quello della perfettibilità (cfr. Binoche 2004; Binoche 2007; Lotterie 2006; una sintesi encyclopedica e sistematica: Koselleck 1975). Contemporaneamente si sono moltiplicate le indagini sul darwinismo, sulla teoria evoluzionistica ottocentesca e più precisamente sulle loro implicazioni estetiche (Gottschall & Wilson 2005; Reichholz 2011; Menninghaus 2011). Dal panorama ricchissimo delle teorie settecentesche del progresso e della perfettibilità che, in un primo passo (A), si schizzeranno qui, si sceglierà poi, in un secondo passo molto breve e rigorosamente riduttivo (B), la prospettiva su alcune loro implicazioni che anticipano una certa teoria estetica evoluzionista ottocentesca. Si tratterà di rintracciare brevemente una linea —finora poco visibile— che colleghi le teorie perfettibilistiche settecentesche d'impronta naturalista alle loro implicazioni estetiche alla teoria evoluzionistica della letteratura di Brunetière, prescindendo da altri aspetti certo non meno importanti delle teorie illuministiche d'impronta naturalista dell'evoluzione culturale come anche dalla teoria darwiniana della genesi e delle funzioni dell'arte.

Si procederà cronologicamente dalla *Querelle des Anciens et des Modernes* —preludio all'Illuminismo— alla teoria illuministica del progresso e della perfettibilità, caratteristica del secondo Settecento, per passare poi al dibattito ottocentesco sul progressismo illuministico (A). Dopo che il progressismo di tipo illuministico sarà stato messo in questione nel corso dell'Ottocento, la poetica tardo-ottocentesca farà rivivere, nell'ambito di una teoria evoluzionista della storia della letteratura e dei generi letterari, il motivo dell'evo-

luzione e di una meta-capacità evolutiva che il Settecento aveva intitolata la *perfectibilité indéfinie* (b).

Un filo conduttore del nostro percorso<sup>1</sup> consisterà nei riferimenti degli autori —dalla *Querelle* fino alla teoria evoluzionista della letteratura— al paradigma naturalista. Già nella *Querelle*, il carattere sia statico, sia dinamico dei corsi naturali, la loro ciclicità, presentano spunti fondamentali per la riflessione sullo sviluppo della storia e delle arti. Per le teorie illuministiche del progresso, oppure dei progressi, e soprattutto per le teorie della perfettibilità, la contemporanea *histoire naturelle*, le scienze della biologia e dell'antropologia *avant la lettre* sono paradigmatiche, presentando modelli dominanti di riferimento. Questi riferimenti naturalisti da parte dei teorici della storia e delle arti saranno trasformati e adattati alla nuova teoria evoluzionista nel secondo Ottocento; per Brunetière, la ricostruzione evoluzionista della storia dei generi letterari mira al loro «enchaînement logique sous la loi de l'évolution».<sup>2</sup> La prospettiva biomorfologica delle teorie della cultura già presente nel Settecento e nell'evoluzionismo ottocentesco ha sicuramente avuto un ruolo non marginale nel processo di autonomizzazione e formalizzazione nel campo dell'estetica e della poetica moderne.

#### A I GENESI DELLA TEORIA ILLUMINISTICA DEL PROGRESSO: LA QUERELLE

Già nella *Querelle des Anciens et des Modernes* sono messe a confronto storia della cultura (delle arti e delle scienze), conoscenza della natura e onto-/phylogenesi dell'uomo (cfr. fra l'altro lo studio classico di Jauss 1964; Becq 1994). I molteplici trasferimenti tra il campo della natura e quello della cultura che fanno tanto gli *Anciens* che i *Moderni* corrispondono alla topica naturalista d'origine antica propria della riflessione sulla storia e sulle arti. Le radici antiche del discorso erano state riprese e approfondite dall'umanesimo che aveva profilato il problema teorico e fissato le posizioni essenzia-

<sup>1</sup> Percorso che includerà storia dei concetti, metaforologia storica e prospettive di storia della storiografia.

<sup>2</sup> Brunetière (1890: 23–24) indaga «Comment un Genre naît, grandit, atteint sa perfection, décline, et enfin meurt»; «comment un Genre se transforme en un autre». Klaus W. Hempfer ha dichiarato già anni fa nella sua *Gattungstheorie* che la teoria evoluzionista dei generi letterari di Brunetière era obsoleta, ma aveva lasciato traccia in parecchie teorie letterarie formalistiche del Novecento, cfr. Hempfer (1973: 58–61, 202–207, 243).

# EL CÀNON LITERARI DE JOAN ANDRÉS I MORELL

NEUS ORTEGA MOLINOS  
Universitat de Barcelona

El cànon literari de Joan Andrés i Morell (Planes, Alacant 1740 – Roma 1817) no es formula explícitament, però emergeix de l'anàlisi de la seva obra enciclopèdica *Dell'origine, progressi e stato attuale d'ogni letteratura* (1782–1799). En la valoració de les obres literàries, dels seus creadors i en general dels diferents períodes culturals, Andrés aplica un cànon que és essencialment il·lustrat i, per tant, lligat tant a la tradició estètica neoclassicista com als principis racionalistes i empiristes, sobre els quals s'erigeix la Il·lustració. Andrés valora la literatura partint de la preceptiva moderna classicista, però sense cedir a opinions generalitzades que no responen, segons el seu criteri, a l'exercici de la raó, encara que s'escriguin sota els paràmetres de la Il·lustració. L'objectiu d'aquest article és caracteritzar el cànon particular de Joan Andrés. Analitzaré, en primer lloc, per què es considera necessari el seu establiment, fent èmfasi en les diverses interpretacions del progrés que convergeixen durant la Il·lustració; en segon lloc, definiré la naturalesa del seu cànon explicitant el sistema de valoració d'Andrés i els factors que estableix com a base perquè un escriptor esdevingui modèlic; per últim, compararé la seva posició amb la d'altres erudits europeus coetanis.

## NECESSITAT D'UN CÀNON

La Il·lustració instaura la raó i l'empirisme com a eines fonamentals per establir una metodologia que permeti arribar a la plenitud cultural i científica. Aquesta confiança en la raó està vinculada a l'antropocentrisme que caractritzà el Renaixement. I, si bé ja en els segles xv i xvi apareixen les primeres manifestacions d'un incipient racionalisme com a mètode d'investigació, no és fins al segle xviii que es crea l'estructura perquè l'aplicació sigui sistemàtica tant en el camp científic com humanístic.

La confiança en la raó duu com a conseqüència immediata l'estimulació de la confiança en el progrés. L'únic camí que pot conduir les arts i les ciències

es a una gran revolució que superi tots els estats anteriors és la recerca de la veritat per mitjà de l'intel·lecte. El desig d'assolir la perfecció (per alguns inabastable), o en tot cas d'acostar-s'hi, esdevé el motor del pensament il·lustrat. En aquest procés és necessari eliminar els errors acumulats durant èpoques precedents i encara aquells que amb el temps s'han anat formant en el si de la modernitat. Aquest nou camí, tal com proposa Descartes (1637) no suposa una capacitat superior de la intel·ligència, sinó la facultat de discernir entre la veritat i la falsedat. Per tant, no cal recórrer als grans savis de l'antiguitat per apropar-se a la veritat, sinó fer bon ús de la capacitat de raonar, comuna a tots els humans. Andrés descarta la teoria humanista del saber que pretén restaurar la ciència adamítica i trobar part de la perfecció i saviesa perdudes en els grans mestres del passat (Sánchez-Blanco 1994). La seva idea de progrés, malgrat que inclogui la imitació dels clàssics, és vista des d'una perspectiva il·lustrada.

El plantejament de Descartes, que descriu el coneixement com a assoliment individual però que aspira alhora a una transcendència universal, es fa palès a *Dell'origine*. Andrés proposa uns models literaris i, implícitament a partir de la seva anàlisi, uns criteris de selecció que serveixin per a les generacions futures d'arreu. El seu estudi, però, és individual. En el prefaci del segon volum afirma la voluntat d'anar directament a les fonts originals per arribar a les seves pròpies conclusions i de no acceptar en cap moment els judicis d'altri sense analitzar-los prèviament.<sup>1</sup> Alhora defuig entrar en debats estèrils,<sup>2</sup> tan corrents en segles anteriors i, fins i tot (contràriament a l'opinió de D'Alembert o de Muratori) es nega a reproduir les discussions entre les grans personalitats del passat.

Conseqüent amb la voluntat de progrés, Andrés recull diverses teories sobre el seu desenvolupament. Rudjer Josip Bošcovic, Girolamo Tiraboschi i

<sup>1</sup> «Io pero ho voluto leggerle più d'una volta, e formarne da me il giudizio, senz'attenermi, come si usa fare troppo comunemente, all'altrui sentimento. Ho riconosciuti in alcuni giudizi si poca sincerità, in altri tant'ignoranza, ho trovati si discordanti nel giudicare gli stessi giudici i più illuminati, che non ho creduto potermi appigliare a più sicuro consiglio che a formare il mio sentimento su l'attenta lettura dell'opere stesse, ed esporlo al pubblico liberamente» (Andrés 1782: vol. I, vi).

<sup>2</sup> Tant Gregori Mayans com Andrés estan convençuts que un dels pitjors enemics de la raó és aquesta mateixa dialèctica inútil, que, tanmateix, emprada per l'escolàstica ha acabat ensorrant els estudis teològics, desbaratant les humanitats i enfosquint els camins de la ciència. Cf. Giménez (2002).

## ABSTRACTS

### 1 EPISTEMOLOGY & LITERATURE

#### Sul rapporto tra *letteratura e illuminismo*

Klaus W. HEMPFER (Freie Universität Berlin)

This article has two parts: in the first the concept of “Denkform” (form of thinking) of the Enlightenment developed by Cassirer in *The philosophy of the enlightenment* (1932) is explained. In a further step the process is defined that makes out of a specific type of literature of the age the typical «enlightened literature». In the second part Diderot’s first novel, *Les bijoux indiscrets* (1748) is analyzed as a paradigm of the specific relationship established between Enlightenment and literature. According to Cassirer, the way of thinking of the Enlightenment is characterized by the substitution of a hypothetical and deductive way of thinking by an empirical and inductive one, even though this does not question «die grundsätzliche Ordnung und Gesetzmäßigkeit des Tatsächlichen selbst» (the fundamental order and regularity of what really exists). In this context, it is determinant that such a fundamental change in the way of thinking, according to Cassirer’s analysis, is not reduced as in Foucault to a superficial phenomenon, so that the Cartesian construction of systems and Voltaire’s deconstruction of them should not be attributed to the same episteme. It will be furthermore analyzed how enlightened literature makes this change in the way of thinking explicit in the structure of the literary texts as a fundamental epistemological change, thus proposing a new epistemological habit. The key point of the talk is not that the Enlightenment literature, as in other ages, is based on the same epistemological foundations as the universe of discourse of the period as a whole, but that it aims to get rid of a previous episteme and to create a new one; in other words, the epistemological configuration is no longer the unsurmountable presupposition of literary discourse, but its object of reflection.

### 2 RATIONALITY & EMPIRICISM

#### Razón, sensibilidad y norma en la poética europea de la Ilustración

María José RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN (Universidad de Salamanca)

The article explores the complex relationships between intellectual reason and «sensitive» reason in the context of 18th century aesthetics and poetic theory. It analyses how the existence of sensitive qualities in the subject who produces and perceives artistic beauty, such as taste, implies differences between the objectivising attempts

of the rational and logical interpretation of sensitivity proposed by French classicist theoreticians and the revision of the classicist theories in light of the historical meaning of art promulgated by the British empiricists.

3 GOOD TASTE & STYLE

La regulació estilística del bon gust: de Muratori  
a Sempere i Guarinos

Antoni Lluís MOLL (Universitat de Barcelona)

The concept of *taste*, *good taste* – or, by negation, *bad taste* – became a transversal issue in Enlightenment poetics. Although the term is initially linked to the epistemic and aesthetic framework of the Baroque – like in, for instance, Baltasar Gracián – the enlightened paradigm brings a new meaning and makes it a key criterion of literary criticism, especially related to stylistic matters. This paper tracks the term and the sense of *good taste* in some remarkable examples of Enlightenment's poetology, focusing on some texts of the Catalan linguistic domain. Our main thesis is that beyond some initial sensitive definitions and the transversality of the concept throughout different ages, there is a normative assumption of taste within Enlightenment, which is definable and isolable in terms of style. Furthermore, it turns it into another of the age concepts that define enlightened poetics, and that distinguish the new empirical *form of thought*. A secondary line structures the speech: as it has already been proved in other conceptual breaks and in other age frameworks, Catalan culture literary theory does not fall outside of the paradigm shift. True, it does not constitute a generator of ideas, but it does become a creative receptor of the new European notions. The enlightened Valencian nucleus, made up of several generations should be highlighted, being Gregori Mayans, Joan Andrés and Joan Sempere i Guarinos the champions of the assimilation capacity of the new poetical parameters and its implementation in the local discourse. Two referential texts explain the leap towards redefining the notion of taste. At one extreme we find Ludovico Antonio Muratori's *Riflessioni sopra il buon gusto...* (1708), deeply rooted in the Baroque conceptual framework; at the other, Joan Sempere i Guarinos's version, *Reflexiones sobre el buen gusto...* (1782), who rereads Muratori from an enlightened view point. In between, we also analyze, with paradigmatic, non-exhaustive aim, some other samples of Hispanic poetics: Ignacio de Luzán, Gregori Mayans and Joan Andrés.

## ABSTRACTS

### 4 SUBLIME & RHETORIC

#### Il sublime e la tragedia in Vittorio Alfieri

Bernhard Huss (Freie Universität Berlin)

The concept of the sublime as a whole is of fundamental significance in Vittorio Alfieri's literary theory and in his own poetry. The following article focuses in particular on Alfieri's well-documented recourse to Longinus' essay *On the Sublime*. Alfieri's concept of the sublime is examined above all with regard to his references to tragedy poetry. By referring extensively to Longinus, Alfieri's aim seems to be to lend shape to the individualistic, author-centred poetics of 'grandezza' which are intended to be conveyed by means of a linguistic style that is forcedly unusual and forcibly brusque. The result is not only that fundamental principles pertaining to the way tragedies are structured are given new form, but also, with regard to stylistic questions, an extreme and anti-conformist language emerges. Alfieri draws on Longinus' text in a wide complexity of ways, thereby achieving a reception of the Longinus sublime that aims to be both integral and holistic. He includes Longinus' discussion of stylistic aspects and thus a rhetorical standpoint as determining in his theoretical considerations of the sublime and their practical application.

### 5 IMITATION & FUNCIONALITY

#### La significació de la forma en literatura: Ignacio de Luzán

i Antoni de Capmany

Ramon PLA (Universitat de Barcelona)

The article aims to learn what role Ignacio de Luzán and Antoni de Capmany assign to form in literature, and to do so based on these authors' two fundamental texts: *Poetics* (1737 edition) by Luzán, and *The philosophy of eloquence* (1777 and 1812 editions) by Capmany. The issue of particular and specific information in literary form is essential for understanding the basis upon which a theory of literature is raised in any treatise at any time, but it is especially pertinent to the rhetoric and poetics of the classical mould because these are texts dedicated, among other things, to identifying and analysing the forms on which the literary quality of a text is based. Only after having solved this matter can we appreciate – and understand – the information that these texts assign to literature, as well as the criteria regulating the rhetorical choices they offer. And it seems one can conclude that both texts studied (and, in the end, most of the poetic and rhetorical works of the classical mould) assign a role to literary forms that is complementary to the preferential information in

## LA POÈTICA EUROPEA DE LA ILLUSTRACIÓ

the texts; information that is not unique or exclusive to literature and that must be evaluated like any other text as a result, by the criteria of truth or fiction and if it is useful or harmful for the individual and for the community, unambiguously rooted in moral judgment. It can be said that a text is improved in a literary sense if the form by which this substantial information is communicated is more elegant, more vehement or more delicate. But these sensorial and emotional stimuli generated by form – the two preferential functions of rhetorical resources – are merely lubricants, and do not constitute the substance of the information of the texts.

### 6 PROGRESS & PERFECTIBILITY

Dalla perfettibilità alla logica evoluzionista:  
aspetti della poetica sette e ottocentesca  
Gisela SCHLÜTER (Universität Erlangen Nürnberg)

This article argues for the continuity of the paradigm of natural history in French poetics from the *Querelle* to eighteenth-century concepts of progress and perfectibility and up to Brunetière's evolutionist theory of literary history and literary genres. Naturalistic analogies and metaphors merged into 18th century concepts of progress and *perfectibilité indéfinie* which typologically anticipated 19th century evolutionist logics. The focus will be on how 18th century thinkers in France conceived of progress and perfectibility and in which ways these concepts influenced esthetics and 'literary' historiography in late 18th century. Subsequently, perfectibility was to be discussed around 1800 by Mme de Staël and Benjamin Constant in the *Querelle de la perfectibilité* and by early German romanticism, particularly by Friedrich Schlegel.

### 7 CANON & HISTORY OF LITERATURE

El cànon literari segons Joan Andrés i Morell  
Neus ORTEGA (Universitat de Barcelona)

This article analyzes Joan Andrés' literary canon in his great work *Dell'origine, progressi e statto attuale d'ogni letteratura*. It has three parts: first, it explains why it is necessary to establish a canon by considering different contemporary theories of progress. Second, it defines the particular canon of Andrés, on the basis of his assessment system from a comparative perspective. Finally, it compares him with other important scholars of the 17th and 18th Centuries. Andrés' canon is not explicitly mentioned in his work, but emerges from his critical study, and is essentially more narrow than selective: thus we observe precepts that define the genre, the literary

## ABSTRACTS

style and the writers' overall field of action. His purpose is to provide exemplary references, but not reduce them to a final list of perfect writers. He analyzes many notable authors from different points of view to cleverly display all their qualities and defects according to theme, plot development, imagery, character depiction, purity of language or the effect on the reader. At the end, from his non-systematized study we perceive various categories: the most significant writers of a century or country, and the universal authors of all times.